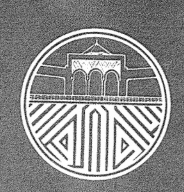
المملكة المغربية
جامعة محمد الخامس
منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط
سلسلة: رسائل وأطروحات رقم 19



فاطمة طحطح

الغربة والحنين في الشعر الأندلسي

الغربة والحنين في الشعر الأندلسي



فاطمة طحطح

الغربة والحنين في الشعر الأندلسي

1993

الكتاب : **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي** (أطروحة)
المؤلف : فاطمة طحطح.
منشورات : كلية الآداب بالرباط.
الغلاف : إعداد عمر أفا.
الخطوط : محمد المعلمين.

التصفيف: أنسيف الزنايدي ــ الرباط ــ الهاتف: 72.70.66.
الطبع : مطبعة النجاح الجديدة ــ الدار البيضاء.
ردمـك : 7ـ07ـ825ـ9981.
رقم التصنيف الدولي : ISSN : 1113ـ3077.
رقم الإيداع القانوني : 1993/758.
الطبعة الأولى : 1993

طبع هذا الكتاب بدعم
من مؤسسة كونراد أديناور

الإهـــداء

إلــى روح والــدي
إلــى أمي بارك الله في عمرها
إلــى أبنائــي

كلمة شكر وتقدير

إلى أستاذي الكريم الدكتور محمد بنشريفة الذي أشرف على هذه الأطروحة* والذي لم يبخل علي أبداً بسديد توجيهاته وإرشاداته. فإليه أزجي خالص شكري وعظيم تقديري.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر للسيد قيدوم كلية الآداب بالرباط، الأستاذ عبد الواحد بنداود، على موافقته على إدراج هذا البحث ضمن منشورات الكلية، وأشكر كل من ساهم في طبع وإخراج هذا الكتاب.

---

* أصل هذا الكتاب أطروحة نوقشت بكلية الآداب الرباط بتاريخ 1991/06/19. وكانت اللجنة تتألف من السادة الأساتذة : محمد السرغيني رئيسا، محمد بنشريفة مقرراً، عزة حسن عضواً، وعبد العلي الودغيري عضواً. ونالت الباحثة دكتوراه الدولة بميزة : حسن جدّاً.

تقديم

إن شعر الغربة والحنين في الأندلس، للأستاذة فاطمة طحطح، لكتاب جرت فيه صاحبته مجرى غير معتاد. ذلك أنها تناولت فيه هذا الشعر بالدرس والتحليل عبر حقبه المختلفة بمنظور يجمع ما بين «الغرضية» بمفهومها القديم وبين «الموضوعة» بمعناها الحديث. فكان أن خرجت بهذه الازدواجية المنهجية بما يرضي القديم والحديث معا.

لعل الحنين فيوض في الوجدان الذاتي يقارن ما سلف بما يحدث، فيتبرّم من راهنية الراهن مفضّلا عليها ماضوية الماضي. على حين أن الغربة إحساس بعدم الانسجام مع الأنا الفرديّ والأنا الجمعيّ كليهما، وإلّا لو كان عدم الانسجام هذا منصرفا إلى الآخر باعتباره كيانا فلسفيا لكان ذلك اغترابا.

الحنين انتقال بالذاكرة وبالذائقة الفنّية من زمان ومكان راهنين إلى زمان ومكان سالفين. يتمّ هذا الانتقال إما في المطلق وإما في التجريد وإما في المتخيّل. ذلك أن للمطلق سلطة على الشعر وعلى الشاعر، تحوّلهما من معطى يتقادم إلى مغطى لا يريد الاعتراف بهذا التقادم، إذ أنهما تحادث سرمديّ. ومن حيث تبدو سلطة التجريد في رفض ما يكون لصالح ما كان رفضا غير مبرّر إلّا بهوى النفس، فإن لسلطة المتخيّل نكهة الاستمتاع بعيش واقع كان واستهجان الاستمرار في عيش واقع يكون. هذا وسلطة التجريد والمتخيّل على الشعر والشاعر أساسية، لأنها تحوّل جدلية الزمان والمكان إلى طاقة استرجاعية.

ومع الغربة لا تحقيب في الزمان كما لا قابلية في المكان للتغيّر والتغيير. إنها حكم لا رادّ له بتوقف الزمان عند دورة معيّنة، والمكان عند صورة واحدة، ولذا ينتقل الأنا الفرديّ من الجسد المرغوب عنه إلى الجسد المرغوب فيه، ومن الوجدان الآسن إلى الوجدان الفاعل المنفعل، ومن الذات كاسم ذات إلى الذات كاسم معنى. لهذا الانتقال سلطته على الجسد وعلى الوجدان وعلى الذات. سلطته على الجسد تناسخ،

وسلطته على الوجدان تعاقب، وسلطته على الذات استبدال. فكيف إذن يتداخل الزمان والمكان في الغربة وعبرها؟ يتداخلان في الشعر وفي الشاعر وعبرهما. ذلك أن ما هو منهما واقع يغدو محتملا، وما هو محتمل منهما يصبح واقعا بفعل تلك الطاقة الاسترجاعية التي تمليها سلطة الغربة على الشاعر وعلى الشعر.

ومع الاغتراب يبدو الزمان والمكان هلاميين يأخذان شكل محيط لا تضبطه المعايير ولا تحدّه التعاريف، لسبب بسيط هو أن الأنا هنا يتحوّل إلى مشروع فلسفيّ حين ينظر إليه من زاوية نقيضه الذي هو الآخر. فهل يتوفّق الشعر والشاعر في شعرنة هذا الاغتراب؟ لا شكّ أن ما هو خالص فكر وتأمّل وجدل، ليس له سلطة على الزمان والمكان باعتبارهما حيّزا اعتباريا، وإنما له سلطة على التفكير والتأمّل والجدل، إذ من هذه تنسحب أحكام هذه السلطة على المفكّر والمتأمّل والمتجادل (بالفتح في الثلاثة) فيه. وهنا كمن يسعى إلى عقلنة ما لا يعقلن. هكذا إذن لا ينبغي أن تؤخذ جدلية الزمان والمكان إلّا على سبيل المجاز، وإلّا فهي على الحقيقة لا كيان لها.

وللحنين دافع نفسيّ فقط هو الارتباط بالسالف الرغيد من الزمان والمكان تذكّر به قساوة الراهن. على حين أن للغربة دوافع متعدّدة يجمعها ذلك الارتباط بالسَالف زمانا ومكانا، وسواء أحضر الراهن في الذاكرة أم غاب، إذ ليس هناك إلّا حضور واحد إن انقطع عن التداول الفعليّ فقد تأبّد الشعور به: هناك دافع اجتماعيّ يبدو في عدم التأقلم مع المحيط، وهناك دافع نفسيّ يبدو في ضعف قابلية التكيّف مع الجديد الطارىء، وهناك دافع سياسيّ يبدو في عدم الانسجام مع الساسة الحاكمين. لكن الدافع إلى الاغتراب رافده اتساع الهوة بين الأنا والآخر، بفعل إحباط وانكسار وقلق يوجبها جميعا عيش الراهن زمانا ومكانا بتأويل ما ورائيّ للسالف. ينتج عن هذا التأويل الشعور بالضياع شعورا وجوديا حتى لتبدو الحياة معه موتا في حياة أو فجيعة سقوط دائم.

كلّ هذا وغيره يوجدفي كتاب الأستاذة فاطمة طحطح: «شعر الحنين والغربة في الأندلس».

فاس في 1992.11.10

د. محمد السرغيني

مقدمة

يمكن أن نزعم أن الشعر الأندلسي في معظمه شعر غربة وحنين.

ومع غزارة تلك المادة، فإن هذا الشعر لم يدرس دراسة شاملة ومعمقة، حيث لا يتعدى بضع صفحات في الدراسات العربية الحديثة.

أما القدماء من النقاد وأصحاب المختارات، فإنهم لم يهتموا بهذا الغرض، قدر اهتمامهم بالشعر الرسمي (المدح خصوصا) وبقية الأغراض التي تستجيب لذوق العصر المولع بالزخرفة والألوان البديعية، كالخمريات ووصف الطبيعة والمظاهر الحضارية وغيرها. وقلما أولوا عناية لهذا الشعر الذي يصور ذلك الجانب الوجداني من حياة الشاعر وتجاربه المأساوية.

من هنا، جاءت أهمية الموضوع ـ في نظرنا ـ وهو إبراز هذا الجانب الإنساني في الشعر الأندلسي المتجدد بتجدد التجربة الإنسانية.

ومحاولة ـ منا أيضا ـ ربط تراثنا الشعري بالشعر العالمي الذي يتحرر من الظرفية الزمانية ليعانق كل ما هو شامل وخالد في الوجدان البشري.

بالإضافة إلى أهمية الموضوع، فإن هذا البحث يعد استمراراً للتحليلات التي نهجناها في دراستنا التي تقدمنا بها لنيل دبلوم الدراسات العليا، وهي كسر الحواجز بين الأغراض الشعرية، أو ما نسميه باقتحام السياق، حيث تحلل أغراض داخل أغراض أخرى، كالشكوى في إطار المدح، والغربة والحنين في إطار الغزل، وهكذا... بناء على مؤشرات أسلوبية، ورؤية عامة تتحكم في القصيدة. كما كان من الحوافز الهامة التي دفعتني لاقتحام هذا البحث إعلاء ناقد عظيم كحازم القرطاجني من هذا الغرض، الذي يندرج عنده في الأغراض الشجية، كالشكوى والعتاب، والتشوق

والحنين. فهي تأتي عنده في المرتبة الأولى من الشعر، بينما المدح والهجاء والغزل والخمريات... تأتي في المرتبة الثانية.

كما أن بعض الاتجاهات الحديثة التي تجاوزت مفاهيم البنيات المجردة، في تحليل النصوص، عادت إلى ربط النص الأدبي بأعماق الإنسان كما نجد عند بعض الظاهراتيين الأمريكيين، وباشلار وبيير ريشار من الفرنسيين.

ولا شك أن شعر الغربة والحنين أكثر تمثيلا لهذا العمق كما أنه أكثر الأغراض حكيا للانفعالات التي يتميز بها الشعر العربي عن اليوناني، كما عند ابن سينا، وبالتالي فهو أدخل في باب الغنائية المطلقة من بقية الأغراض.

أما عن صعوبات البحث فيمكن تلخيصها في الإشكال المنهجي: فالمادة متباعدة في الزمان والمكان، مختلفة في نصوصها وتجارب شعرائها. هكذا برز السؤال العريض :

ـ ما هي حدود التأويل للاستعارات والرموز بالنسبة للتعامل مع نص قديم ؟

ـ هل نقف عند سرد تاريخي جامد ؟ أم نذهب بعيداً في التأويل دون ضابط أو قانون متخطين لكل الحواجز الزمانية والخصوصيات الأسلوبية ؟

ولكن بعد تمعن ومراجعات، تبين أنه بالإمكان دراسة تلك المادة، وفق وحدة نسقية ترتكز على وحدة التجربة والصورة المهيمنة والإحساس العام، تجربة الغربة والحنين، منظوراً إليها من زوايا هذا التباعد والاختلاف.

فالنسق العام هو الذي يوحد هذه القصائد المتباعدة في الزمان والمكان: إنه تنوع في إطار وحدة.

وقد انصب عملنا على ثلاثة محاور :

1 ـ استخلاص نسق لقصيدة الغربة والحنين.

2 ـ استخلاص رؤيتها الخاصة، وربطها بالرؤية العامة للعصر.

3 ـ استخلاص ميزاتها الأسلوبية وخصائصها الشعرية.

وكان هدفنا هو إبراز كيفية نمو نص الغربة والحنين اعتمادا على مكونات أسلوبية، وإبراز جماليته الفنية، وفي كل تلك الفصول، كانت بنية الزمان والمكان هي المنطلق في كل تحليل، باعتبار أن الحنين يتضمن بالقوة ـ حسب المناطقة ـ الزمان والمكان.

ولما كان الموضوع المطروح للبحث أكثر ارتباطاً بالجانب الذاتي، فقد كان المنهج النفسي ملائماً لتفسير بعض الظواهر واستجلاء بعض العناصر الأسلوبية والمؤشرات اللغوية، إلا أننا لم نتمحل في توظيفه إلا بالقدر الذي يتحمله النص.

كما أن درجة التركيز عليه تفاوتت من شاعر لآخر، فقد كان بارزاً في الفصل الخاص بابن خفاجة، وكان باهتاً في بقية الفصول.

وكان التركيز على المنهج الأسلوبي في الفصل الخاص بابن دراج، وبعض جوانب الفصول الأخرى، وكان التركيز على الثنائيات أوضح في الفصل الخاص بالحنين الديني.

ولما كانت قناعتنا بأن أي نص لا يمكن أن يحلل من الداخل فقط بمعزل عن العصر والسياق التاريخي الذي يندرج فيه، فقد راعينا هذه السياقات جهد الإمكان، وكان استخلاصنا لرؤى الشعراء مرتبطا بالعصر.

وقد تمثل الاهتمام بالبعد التاريخي في الإكثار من المداخل والممهدات التاريخية لكل مرحلة زمنية، وفيها ربطنا بين رؤية العصر والبنية المهيمنة على نصوص تلك الفترة من جهة، ومن جهة أخرى بينها وبين الشخصيات والنماذج المحللة والظواهر المستخلصة.

وهكذا، سيلاحظ القارىء، أنه ليس هناك صرامة منهجية بل هناك مرونة وملاءمة. فمثلا، تتبع الظاهرة من الناحية التاريخية استلزم قراءة تاريخية نقدية تحليلية تتجلى في التمهيدات التاريخية التي تربط بين المراحل المختلفة؛ وبموازاة ذلك، هناك دراسة أسلوبية نفسية لغوية للظاهرة المدروسة عند كل شاعر من الشعراء على حدة.

وهكذا، تعدد التأويل في إطار وحدة نسقية عامة، زعماً منا أنه ليس هناك تأويل واحد يصلح لكل النصوص، أو منهج صارم يؤدي إلى نتائج علمية مقنعة يصلح كنموذج للتطبيق على جميع النصوص وعلى جميع المراحل التاريخية.

ومن ثم كان طموح هذا البحث هو إعادة الرؤية إلى هذا الشعر الأندلسي بمنظور حازم، وليس بمنظور المنتخبات المتواترة عبر التاريخ التي ركزت على الأغراض الرسمية، وأهملت الأغراض الشاجية.

وكذلك إعادة التصنيف لتلك القصائد التي يقال إنها في المدح أو الغزل والوصف... وهي في العمق تدل على موضوع آخر.

تقسيم البحث

تم توزيع هذا العمل إلى مدخل منهجي وثمانية فصول، بعضها يضم مجموعة من الشعراء ــ وهو الغالب ــ وبعضها وقع التركيز فيها على شاعر واحد، كالفصل المخصص لابن دراج، والآخر المخصص لابن خفاجة؛ وذلك لاعتبارين اثنين :

1 ــ غزارة المادة لدى هذين الشاعرين.

2 ــ بروز ظاهرة الغربة والحنين في شعرهما.

في المدخل المنهجي، ناقشنا أهمية الموضوع، انطلاقاً من رأي حازم القرطاجني، ومكانته في المؤلفات النقدية والأدبية، أندلسية ومشرقية.

ثم عرضنا للدراسات الحديثة والنقد الغربي الحديث، كما ناقشنا في هذا الإطار أهمية الموضوع.

أما الفصل الأول فقد مهدنا له بمبحث تعريفي للغربة والاغتراب في الإسلام وفي المجتمعات الغربية الحديثة. ثم تناولنا شعر الغربة والحنين في الأدب العربي من خلال بعض النصوص الشعرية والمؤلفات الأدبية التي تناولت هذا الموضوع.

أما المبحث الثاني في هذا الفصل، فكان عن دوافع الغربة والحنين في الشعر الأندلسي. وقد قسمناها إلى دوافع موضوعية خارجية، ودوافع نفسية اجتماعية.

أما المبحث الثالث، فقد تناولنا فيه شعر الغربة والحنين في الأندلس، عرضنا فيه نوعية الأغراض الشعرية الأندلسية في المراحل الأولى لتاريخ هذا الشعر عرضاً نقدياً تحليليا كما عرضنا لأهم المؤلفات التي تناولت تلك المادة بالجمع ومنظورها النقدي في ذلك.

وكان الفصل الثاني عن الحنين إلى قرطبة، كرمز مكاني وحضاري استقطب كل حنين بعد الفتنة القرطبية. وقد تركزت نماذجنا على ثلاثة شعراء.

فجاء المبحث الأول فيه، بعد التمهيد التاريخي، عن الحنين إلى اللذة الصاخبة عند ابن شهيد.

والمبحث الثاني عن الحنين إلى العيش الأخضر عند ابن زيدون. أما المبحث الثالث، فهو عبارة عن فصل كامل خصصناه لابن دراج.

وقد قسمنا هذا الفصل بعد التمهيد إلى قسمين وخاتمة: القسم الأول عن غربة ابن دراج وعذاب الرحلة؛ القسم الثاني عن حنينيات سرقسطة؛ أما الخاتمة فكانت عن شعرية ابن دراج والعناصر الجمالية في أسلوبه، وفيها لخصنا أهم الثوابث الدلالية والتعبيرية في شعره.

في الفصل الرابع الذي يحمل عنوان «فجيعة التحول»، عرضنا فيه للتحول السياسي الذي حدث في عهد المرابطين وانعكاسه على وضعية الشاعر المداح، وغربته وضياعه، وكانت نماذجنا المثلى هي الأعمى التطيلي،حللنا فيه نماذج للشاعر تعبر عن ضياعه وحرمانه وهو المبحث الأول.

أما المبحث الثاني، فكان عن ابن حمديس في حنينه إلى صقلية، الجنة الضائعة، وأضفنا إليه الحصري الضرير.

أما المبحث الثالث، فقد تركز حول المعتمد بن عباد، عن فجيعة السقوط في شعره ثم لخصنا أهم الخصائص الفنية في شعريته.

أما المبحث الرابع، فقد خصصناه لغلام البكري وشعراء آخرين مقلين، في الحنين إلى نضارة العيش، وجمال الحداثة، ثم خاتمة لخصنا فيها أهم الخصائص الفنية في شعره.

أما الفصل الخامس، فكان خاصّاً بابن خفاجة، عن إشكالية الزمن في شعره. وقد مهدنا بتمهيد عن حياة الشاعر، ثم عن مظاهر هذه الإشكالية في شعره، وختمنا بخاتمة تلخص مميزاته الأسلوبية والفنية.

الفصل السادس كان عنوانه : «رحلة باتجاه الشرق»، قسمناه إلى قسمين : الأول عن الحنين إلى معاهد الطفولة، وكانت نماذجنا هي : الرصافي البلنسي، ابن حربون وابن سعيد.

أما القسم الثاني فكان عنوانه : «الخروج من الجنة»، كانت نماذجنا فيه : أبو البقاء الرندي، ابن عميرة، ابن الأبار، وحازم القرطاجني؛ ثم ختمنا بخصائص فنية تلخص ثوابت تلك القصائد، دلاليا وأسلوبيا.

أما الفصل السابع فكان عنوانه : «البحث عن البديل»، قسمناه ــ بدوره بعد التمهيد ــ إلى مبحثين : الأول عن شعراء الكتيبة لابن الخطيب، تناولنا فيه الحنين

إلى ربوع الماضي والأهل والمرأة.

أما المبحث الثاني فقد خصصناه ليوسف الثالث، عن الألفة المبددة وغربة الفروسية، ثم ختمنا بخاتمة تلخص الجوانب الفنية في قصائد تلك المرحلة.

وكان الفصل الثامن والأخير، خاصّاً بالحنين الديني، وهو مقسم إلى ثلاثة مباحث وتمهيد وخاتمة.

تناولنا في المبحث الأول ابن الصباغ، وفي الثاني ابن خاتمة، وفي الثالث ابن الخطيب.

وأخيراً ختمنا بخاتمة عامة، لخصنا فيها أهم ما توصلنا إليه من استنتاجات وآراء، وأردفنا ذلك بقائمة للمصادر والمراجع، ثم فهرس المحتويات.

مدخل منهجي

لماذا موضوع الغربة والحنين ؟

يقول حازم القرطاجني :

«وأحسن الأشياء التي تعرف، ويتأثر لها، أو يتأثر لها إذا عرفت، هي الأشياء التي فطرت النفوس على استلذاذها، أو التألم منها، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التي توجد النفوس، تلتذ بتخيلها وذكرها، وتتألم من تقضيها وانصرامها...»(1).

فأهم المواضيع وأحسنها ـ حسب حازم ـ هي تلك التي تشترك كل النفوس في التعلق بها، وهي الحنين إلى الديار والذكريات الماضية، وتجد لذة في استرجاعها، كما تتألم لفقدها.

فهناك جدلية بين اللذة والألم، كما بين الغربة والحنين، أو الحاضر والماضي. فأحد الحدين متضمن في الآخر، فالغربة تستدعي الحنين، والحاضر يستدعي الماضي، واللذة تستدعي الألم.

إن غرض الغربة والحنين ـ انطلاقاً من هذا الفهم ـ يعد من الدوافع الفطرية في النفس الإنسانية، كما أنه يتسم بالشمولية، ويرتبط بالوجود الإنساني، أينما وجد وفي كل الأزمان، إنه أكثر الأغراض ـ بتعبير حازم ـ اتصالا بالنفس الإنسانية، يشترك فيه العامة والخاصة.

---

(1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، الطبعة الثانية ـ بيروت 1981، ص. 21ـ22.

هذه الجدلية بين اللذة والألم، وهذه المفارقة بين إحساسين متناقضين، وتواجدهما في آن واحد، كما يتواجد الماضي والحاضر، محور القصيدة الحنينية.

لقد أعلى هذا الناقد من هذا الموضوع، حتى جعله يؤكد تأكيداً مطلقا، أن أهم البواعث وأولاها على قول الشعر هي الحنين إلى الأهل والديار، في مواضع كثيرة من «المنهاج»، أجدني مضطرة إلى الاستشهاد بنص آخر، نراه أكثر تأكيداً لفهمه لدوافع الشعر، وعلاقة الوزن بغرض الحنين :

«... ولما كان أحق البواعث بأن يكون هو السبب الأول الداعي إلى قول الشعر هو الوجد والاشتياق، والحنين إلى المنازل المألوفة وألافها، عند فراقها، وتذكر عهودها، وعهودهم الحميدة فيها، وكان الشاعر يريد أن يبقى ذكرا أو يصوغ مقالا، يخيل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان، مقام صورهم وهيئاتهم ويحاكي فيه جميع أمورهم، حتى يجعل المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم، أحبوا أن يجعلوا الأقاويل التي يودعونها المعاني المخيلة لأحبابهم المقيمة في الأذهان، صورا، هي أمثلة لهم ولأحوالهم...»[2].

ويبدو أن هذا الناقد، يقف وحيدا، منفردا، متجاوزا لعصره بكثير، إزاء النقاد ومؤلفي الموسوعات الأدبية والمجاميع الشعرية، الذين انصب اهتمامهم على العناية بالجانب المطرب من الشعر، ذلك الجانب الخارجي الذي وضعه حازم في الدرجة الثانية. لقد جعل التشوق والحنين إلى الديار في المرتبة الأولى من الشعر، وسماها الطريقة الشاجية، وجعل المدح والنسيب والرثاء في المرتبة الثانية[3].

لكن نقادنا الأندلسيين، وأصحاب المختارات الأدبية ومؤلفي الموسوعات في تاريخ الأدب، عكسوا هذا الفهم. فيكفي الباحث أن يتتبع عناوين كتب «كالبديع في وصف الربيع»[4] وكتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس»[5]، و«الارتياح في وصف الراح»[6] وهو كتاب يتضمن ما قيل في الراح والرياحين والأزهار، حتى

---

(2) المنهاج، ص. 249.
(3) **منهاج البلغاء**، انظر المنهج الثاني، ص. 12 وما بعدها، ص. 23 وانظر تفصيل ذلك في ق. 4، ص. 337 وما بعدها.
(4) لمؤلفه أبي الوليد اسماعيل بن عامر الحميري (ترجمته في الذخيرة ق. 2 م1 ـ ص. 124...
(5) لمؤلفه أبي عبد الله بن الكتاني الطبيب (توفي قريبا من سنة 420).
(6) لمؤلفه أبي عامر بن مسلمة، لم يصلنا حسب إحسان عباس، ويلحق به كتاب **الفرائد في التشبيهات** لعلي بن الحسن القرطبي.

يتبين بوضوح ـ كما قال إحسان عباس ـ أي الموضوعات الشعرية، كانت تستأثر باهتمام الأندلسيين، وهي على التحديد : شعر الخمر، ووصف الطبيعة والغزل[7].

وإذا نحن تجاوزنا القرون الأولى، ومضينا مع التسلسل الزمني لتاريخ التأليف الأدبي، وجدنا كتبا «كقلائد العقيان»[8]، و«الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة»[9]، و«المعجب في أخبار الأندلس والمغرب»[10]، و«المغرب في حلي المغرب»[11]، و«المطرب في أشعار أهل الأندلس والمغرب»[12]، ثم «المرقصات والمطربات...»[13]، سلسلة من المؤلفات الأدبية ينتظمها سياق مفهومي خاص للشعر، ورؤية معينة ترتبط بجانبه المشرق، أكثر من ارتباطها بالجوانب النفسية الأخرى التي تحدث عنها حازم.

هذه الرؤية الطربية إلى الشعر جزء لا يتجزأ من بنية أعم، تشمل الثقافة والحضارة، والرؤية إلى الكون والإنسان وهي ذلك الاهتمام بالجانب المشرق من الحياة، المترف، الباذخ، في البناء، في المنسوجات، كما في الموسيقى والشعر.

لقد كان مقياس الجودة الفنية بين شاعر وآخر هو مدى غرابة الصورة وطرافتها، وإحداث الإعجاب في السامع، ذلك الإعجاب، الذي يستمد عناصره من بذخ الحضارة الأندلسية، إعجاب البصر بالألوان في تمازجها والأضواء في تألقها وانعكاسها، استعارات وصور يتمازج فيها نقر الفضة بصفرة الذهب، والأحجار الكريمة بأزهار الرياض، وحيث تصير صورة المرأة تمثالا من الياقوت والجواهر والورود [14]. وتصير الطبيعة نسيجا مبهجا ومزركشا بالألوان الصارخة.... صور مبهرة مستقاة من الحضارة الأندلسية، لكنها غالبا ما تقف بك عند الرؤية البصرية والحس الخارجي لا تتعداه إلى ما أشار إليه حازم، مما يتعلق بالنفس الإنسانية، أو مما له علاقة طبيعية به، ألا وهو الأغراض الشاجية.

---

(7) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر سيادة قرطبة)، ط2، دار الثقافة، بيروت 1966، ص. 73 وما بعدها.

(8) للفتح بن خاقان (توفي 529هـ).

(9) لابن بسام الشنتريني (توفي 542هـ).

(10) لعبد الواحد المراكشي (621هـ).

(11) لابن سعيد المغربي (610—685).

(12) لمؤلفه ابن دحية الكلبي (ت 633هـ).

(13) لابن سعيد المغربي.

(14) عرضنا لهذا الجانب في رسالتنا للدبلوم في الباب الثالث الخاص بوصف المرأة والطبيعة والخمر.. تحت عنوان **بين الرؤية الطربية والرؤية الرمزية**، الرسالة مرقونة بخزانة كلية آداب الرباط رقم 5، 811.

فلا غرابة، إذا، أن يستوحي النقاد الأندلسيون وأصحاب المختارات الشعرية، عناوين كتبهم من تلك البنية الثقافية والحضارية العامة، وتلك الرؤية الخاصة إلى الشعر ووظيفة، تلك الوظيفة التي تتحدد غالبا في كسب رضا المستمع ممدوحا كان أو جماعة، والتركيز على غرض المدح والوصف، سواء كان وصفا يقصد به المرأة أو الطبيعة أو الخمر أو غيرها مما يتصل بها.

ولعل هذا ما يفسر لنا أيضا اهتمام النقاد المشارقة الأوائل كقدامة بن جعفر، وابن قتيبة، بالتقعيد لأغراض كالمدح والوصف والغزل... وإغفالهم التقعيد لأغراض كالغربة والحنين والشكوى، سواء أكان حنينا وجوديا أم دينيا كما قال الأستاذ محمد الكنوني ـ بحق ـ في إحدى مداخلاته العلمية[15].

فقدامة ـ مثلا ـ يقرر أن أقسام المعاني لا نهاية لها. لكن أشهر الأغراض التي يحوم حولها الشعراء هي المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه..[16].

ولم يختلف عنه صاحب «العمدة»: فهو يورد أقوال النقاد في حد الشعر وأغراضه، يورد رأي علي بن عيسى الرماني في أن «أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة : النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف...»[17].

ولا شك أن موضوع الغربة والحنين يدخل في أقسام المعاني التي لا نهاية لها، كما عند قدامة بن جعفر. لكن العلاقة الجدلية التي كانت تربط بين المادح والممدوح، ووضعية الشاعر، وارتباط مصالحه بالطبقة الحاكمة، كان يفرض وجود مثل هذه الرؤية إلى الشعر وهذا الفهم الخاص لدوره في المجتمع، فلم يكن من المقبول والمستساغ، أن يقصد الشاعر الممدوح ليسمعه أشجانه ولواعجه، أو ليحكي له عن حنينه إلى معاهد طفولته، أو غير ذلك مما يرتبط مباشرة بالعواطف الذاتية الخاصة بالشاعر. وهنا نستحضر حكم ابن قتيبة على ذلك الضرب الثاني من أضرب الشعر وهو الذي حسن لفظه وحلا؛ فإذا فتشته، لم تجد هناك فائدة في المعنى كقول القائل :

---

(15) أثناء مناقشته للعديد من الرسائل الجامعية.

(16) انظر قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عبد المنعم خفاجي، ص. ١٩.

(17) انظر ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر**، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 3، 1963، ص. 120 وما بعدها.

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح[18]
وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

فهذه الأبيات، في نظره، عذبة الألفاظ؛ لكنها من حيث المعنى لا طائل من ورائها، فكأن هذه الراحة النفسية، التي استشعرها الشاعر، بعد تأدية المناسك والقفول نحو الديار لا تسترعي انتباهه، لأنها لا تدخل في الاهتمامات العامة، ولا تسترعي اهتمام الممدوح.

أما أحمد بن فارس (390هـ) فهو يقول عن الشعر العربي «ولا نكاد نرى شاعرا إلا مادحا ضارعا، أو هاجيا ذا قذع»[19].

لكن إذا كان موقف نقادنا القدامى من الشعر مبررا باعتبار أن فهمهم له يدخل ضمن منظور ثقافي وبنية حضارية أعم وأشمل، فإن ما ليس مبررا أن تستمر هذه النظرة إلى الشعر الأندلسي، فتنحى الجوانب الكئيبة منه، الأغراض الشاجية كما عند حازم، ويقتصر على الجوانب الخارجية المبهجة كوصف الطبيعة، والخمريات والغزل، حتى في الدارسات الحديثة[20]، باستثناء دراسة د. محمد بنشريفة عن ابن عميرة المخزومي، حيث أوضح ـ وهو بصدد الحديث عن الغربة والحنين لدى هذا الشاعر ـ أنه أكثر الأندلسيين حنينا إلى بلده ووطنه «وهكذا نرى ابن عميرة قد أكثر من القول في هذا الباب[21] الذي اشتهر فيه الأندلسيون، بحكم النكبات الكبرى التي حلت بهم حتى ليمكن أن نعده أكثرهم رثاء للفردوس المفقود...».

كما نستثني دراسة د. الطريسي عن النكبة والبكاء في الشعر الأندلسي[22].

وكذلك دراسة د. محمد مفتاح وتحليلاته لقصائد أندلسية تدخل في هذا السياق الشاجي[23].

---

(18) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، طبعة محققة ومفهرسة 1964، ص. 13.
(19) **الصاحبي** من خلال كتاب : **نظريات الشعر عند العرب**، ص. 164.
(20) انظر على سبيل المثال : **صور من الشعر الأندلسي ـ الطبيعة في الشعر الأندلسي**، ومعظم كتب تاريخ الأدب الأندلسي.
(21) **أبو المطرف بن عميرة**، حياته وآثاره، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، سنة 1966، ص. 234.
(22) رسالة دبلوم مرقونة بخزانة كلية آداب فاس، قدمت سنة 1975.
(23) انظر مثلا تحليله لقصيدة أبي البقاء الرندي في كتابه : **في سيماء الشعر القديم** وتحليله لقصيدة ابن عبدون في كتابه : **تحليل الخطاب الشعري**.

لقد استبعد أصحاب المختارات الشعرية والمجاميع الأدبية هذه الجوانب الكئيبة، أي الحنين والشكوى والغربة، من شعر ابن خفاجة مثلا، واقتصروا على شعر الطبيعة الذي قاله في مرحلة الشباب، أو في إطار اللهو، كوصف الغلمان والخمريات، ولم يلتفتوا إلى آهاته وتفجعاته على الشباب، مع أن القارئ لا يكاد يقرأ له قصيدة أو قطعة نثرية، دون أن تواجهه هذه الإشكالية : الشباب والشيخوخة يفصلها صراحة أو يلمح إليها تلميحا، أو تأتي مضمرة في شعره كما في نثره.

وفي شعر الأعمى التطيلي، وقع التركيز على الموشحات المجونية والمدح، ولم يلتفت كثيرا إلى تداخل نص الشكوى بنص المدح.

أما ابن دراج ـ قبل هؤلاء ـ فهو أقلهم حظا من الاهتمام، فقد عرف كشاعر مادح، أكثر منه شاعرا شاكيا. وإذا حدث أن استشهد له بشعر، فلا يعدو أن تكون أبياتا قليلة في الوصف، مع غزارة شعره في هذا الميدان. لقد تفطن أحد الباحثين المعاصرين إلى ما يلتبس شعر ابن دراج المدحي من شكوى مريرة تكاد تكون ملازمة لكل قصائده التي قالها بعد الفتنة القرطبية[24].

كما أشار د. إحسان عباس في مقدمة تحقيقه لديوان الرصافي البلنسي إلى ما في شعره من حنين آس إلى مسقط رأسه[25].

وكما نجد نفس الملاحظة للمؤلف في المقدمة التي كتبها محققا ديوان ابن حمديس، فقد جعل قصائده «الصقليات» التي يحن فيها إلى بلده، في قمة الجودة الفنية بالنسبة لسائر شعره[26].

ما عدا هذه الإشارات، لا نجد كبير اهتمام بهذا الموضوع، رغم غزارة المادة فيه، إلى درجة تكاد تكون علامة دالة، سواء عند هؤلاء الشعراء الذين سلف ذكرهم أو عند آخرين، لم نذكرهم كالمعتمد بن عباد، وشعراء مقلين أو لا دواوين لهم، كغلام البكري[27] وابن حربون[28]، وابن سعيد[29] المغربي وغيرهم كثير...

(24) انظر **مقدمة ديوان ابن دراج**، تحقيق محمود مكي، ص. 72.

(25) انظر **مقدمة ديوان الرصافي**، تحقيق احسان عباس، ص. 15–19.

(26) انظر **مقدمة ديوان ابن حمديس**، تحقيق احسان عباس، ص. 11–17.

(27) انظر ترجمته في **قلائد العقيان**، ص. 303 وما بعدها.

(28) انظر ترجمته في **زاد المسافر**، ص. 133، وفي **المن بالامامة** الفهرس الخاص بالأشعار، حيث أورد له المؤلف قصائد عديدة في مدح الموحدين.

(29) انظر ترجمته في القدح المعلى في **نفح الطيب**، ج 1 وج 2، ص. 281، بتحقيق محيي الدين عبد الحميد.

كما أننا نجد مادة غزيرة من الحنين الديني عند كل من ابن الصباغ[30] وابن خاتمة[31] وابن جابر الأندلسي[32] وجماعة كبيرة من الشعراء، ذكرهم ابن الخطيب في «الإحاطة» وخاصة في «الكتيبة الكامنة»، كما ذكر ابن الأحمر في «نثير فرائد الجمان»[33] عددا من قصائد الحنين. كذلك أورد صاحب «النفح» عددا لا بأس به في هذا الموضوع.

هذا على مستوى الحنين الفردي، وجوديا كان أم دينيا. أما على المستوى الجماعي، فهناك قصائد أبي البقاء الرندي[34]، وأبي المطرف بن عميرة[35] وابن الأبّار البلنسي[36] وحازم القرطاجني[37] ... وغيرهم...

فعدم الاهتمام بهذا الموضوع ـ الغربة والحنين ـ من طرف نقادنا القدماء، يدخل في صميم نظرة نقدية معينة، وفهم خاص للشعر، لا ينفصل عن البنية الثقافية والحضارية والاقتصادية العامة للمجتمع الأندلسي والعربي بصفة عامة.

لكن ما دام هذا المجتمع قد قطع مراحل عديدة، عبر مسيرته التاريخية، إلى العصر الحديث، نتجت عنه علائق، وبنى جديدة على جميع المستويات، تولدت عنها بالتالي مفاهيم ثقافية جديدة، ورؤى فكرية وأدبية مغايرة للمفاهيم القديمة؛ فلم يعد مسوغا اعتبار ابن خفاجة دائما شاعر الطبيعة الضاحكة، والورود والأزهار المتفتحة، واعتبار ابن حمديس صاحب أوصاف وخمريات وغزليات، وأن ابن شهيد صاحب ملح ومجونيات...

فإذا ربطنا بين مفهوم حازم لدوافع الشعر الأساسية ووظيفته التي تتلخص في

---

(30) انظر ترجمته من خلال مقدمة ديوانه الذي قدم كرسالة جامعية للسلك الثالث مرقونة بخزانة كلية آداب الرباط 5، 811.

(31) انظر ترجمته من خلال مقدمة ديوانه، تحقيق رضوان الداية.

(32) انظر ترجمة ابن جابر في **نفح الطيب**، ج 2، ص. 664 وما بعدها. انظر أيضا، ج 5 من النفح، ص. 200 وما بعدها، وج 7، ص. 302...

(33) **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان**، تحقيق محمد رضوان الداية.

(34) انظر ترجمته من خلال المقدمة التي صدر بها المحقق كتابه **الوافي في نظم القوافي**، رسالة جامعية مرقونة بخزانة كلية آداب الرباط 5، 811.

(35) انظر دراسة أستاذنا د. محمد بن شريفة عن **حياة ابن عميرة وآثاره**، رسالة ماجستير قدمت سنة 1964، ص. 130 وما بعدها.

(36) انظر **ديوان ابن الابار**، تحقيق عبد السلام الهراس. انظر قصائده في الاستصراخ خاصة **السينية**، رقم 185 في الديوان.

(37) انظر **ديوان حازم القرطاجني**، تحقيق عثمان الكعاك، انظر مثلا قصائده : 6، 11، 16، 20...

إحداث التأثير في المتلقي بواسطة التخييل والمحاكاة[38]، إذا ربطنا هذا بالمفهوم الحديث للشعر، وجدنا تطابقا كبيرا بينهما.

فما زال هناك إعجاب إلى اليوم بالمعلقات الجاهلية وبالروائع الإغريقية والعالمية. وما إجماع النقاد على ذلك الإعجاب سوى نتيجة لما يتضمنه ذلك الشعر من جوانب إنسانية، لا تتغير بتغير الأزمان، لأنها مرتبطة بالوجود الانساني، متصلة بالمعاني الجمهورية كما عند حازم، وليس بالمعاني التاريخية، المرتبطة بظروف وقتية خاصة كما عند قدامة بن جعفر[39].

لقد فصل «رينيه ويلك» في رده على أحد النقاد القائلين بالنسبية التاريخية في فهم الآثار الأدبية قائلا : «هناك إنسانية مشتركة، تجعل كل بعيد في الزمان والمكان، كان يخدم أصلا، أهدافا بعيدة كل البعد عن التأمل الاستطيقي، مفهوما لنا، يستثير فينا المتعة فلقد ارتقينا إلى ما وراء حدود الذوق الغربي التقليدي بكل نسبيته وضيق أفقه، ووصلنا إلى ما يمكن أن ندعوه الفن العالمي، إن لم يكن المطلق، هذا الفن موجود وأمثلته التاريخية المتنوعة، غالبا ما تكون أقل التصاقا بأزمانها، مما يظنه المؤرخون ...»[40].

هذه الإنسانية المشتركة، وهذا الفن المطلق، الذي يتحرر من قيود الزمان والمكان، هو ما عبر عنه الناقد جان مولينو «Molino» في بحثه «الأنطولوجية الطبيعية والشعر»[41]. فقد لاحظ، بناء على معطيات أنثربلوجية، كيف أن الشعوب تستقي في أشعارها المغناة من جذر إنساني مشترك؛ وضرب لذلك مثالا من كلمة «ألعمر»[42] التي ترد باستمرار في أغاني «الشلوح» كيف أن هذه الكلمة، تعبر عن حالة من الحزن والأسى، والحنين إلى الوطن الأصلي، إلى الأحباب الغائبين، فهي ليست مجرد تعبير آني وعابر، ولكنها حسرة دائمة على فقدان شيء ما، وطن أو أهل أو غير ذلك من الرموز، مما يؤكد ارتباط الشعر بدوافع فطرية أصيلة، ضاربة في لا وعي الشعوب؛ وهي دوافع ـ كما قال حازم القرطاجني ـ تتسم بالشجن.

---

(38) المنهاج، ص. 249–250، هذه الفكرة كررها في مواطن عديدة من الكتاب.

(39) انظر، ص 17 من هذا الكتاب.

(40) رينيه ويلك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة محمد عصفور، ص. 23.

(41) بحث منشور، بمجلة L'ontologie naturelle et la poésie, in **Littérature**, p. 94, 1987.

(42) كلمة تعني (يا عمري).

شبيه بهذا الفهم، ما نجده في «مفهوم التجربة الشعرية»، خاصة المدرسة الألمانية، ابتداء من القرن التاسع عشر إلى أوائل العشرين، حيث اعتبر الشعر الغنائي، شعر الوجود كما عند الآنسة «كاته هامبرغر»[43] وكما عند «دلتاي» الذي نفى في كتابه «التجربة والشعر» انفصال الشعر عن الحياة[44] حتى غدت التجربة المعاشة العنيفة، غدت هي المعيار التقويمي الأساسي في النظريات الألمانية الخاصة بالقصيدة الغنائية[45].

وفي هذا الصدد، قد نُعَارَضُ بقول أحدهم إن الشعر العربي بصفة عامة ينحو منحى غنائيا، بما في ذلك شعر المدح والهجاء والغزل وغيره....

وهذا صحيح، من حيث أن كل تلك الأغراض تحكي عن «أنا» الشاعر وذاتيته مقابل شعر «الـهو» أو الشعر الملحمي الذي يحكي عن الغير[46].

لكن المدح والهجاء والفخر... تبقى كل تلك الأغراض دون غنائية موضوع الغربة والحنين، من حيث اندفاع عواطف الشاعر وتدفق مشاعره، وتداعيات معانيه الآسية، وحيث تكتسب اللغة وهجا خاصا قوامه التوتر والمفارقة، تلك المفارقة وذلك الأسى الذي عبر عنه شاعر أندلسي قديم هو غلام البكري قائلا :

ولولا الأسى ما رق شعر مهلهل ولا حاز سبقا في الرثاء متمم[47]

فالدوافع المؤسية عند غلام البكري، والمشجية عند حازم، هي ما نراه قريبا من التعريف الذي أعطاه أحد أقطاب المدرسة الألمانية للتجربة، فريدريك فشر قائلا : «التجربة أو المعاناة معناها العذاب»[48].

وهو قوام التجربة الصوفية أيضا. فالمأساة والبواعث الجدية غالبا ما يتولد عنها الفن العظيم.

فابن دراج ـ حسب المنظور السالف ـ لا يشجينا بأمداحه التي ترتبط بمناسبات زمنية خاصة (المدح) أو تتعلق بأحداث تاريخية نسبية وعابرة، قدر ما

(43) مفاهيم نقدية، رينيه ويلك، ص. 377 من خلال كتابها منطق الشعر، 1957.
(44) نفسه، ص. 398.
(45) نفسه، ص. 396.
(46) انظر المرجع السالف، الفصل الخاص بالقصيدة الغنائية والتجربة...
(47) البيت وارد في قصيدة يمدح فيها المعتمد بن عباد، انظرها في الذخيرة، ق. 2، م 2، ص. 566.
(48) مفاهيم نقدية، ص. 394.

يشجينا بشعره الذي صور فيه تجواله الدائم ورحلته المضنية، وغربته وضياعه بعد الفتنة القرطبية، واسترجاع ذكرياته الماضية الزاهرة في قرطبة.

كذلك ابن خفاجة، لا تشجينا مقطوعاته، التي نظمها متغزلا، وواصفا الطبيعة في إطار اللهو، قدر ما تشجينا تحسراته وتأوهاته، وتفجعاته على فقدان الشباب والحنين الآسر إلى معاهد الصبا والذكريات.

كذلك الأمر مع ابن الخطيب وذلته وانكساره وهو يصور تخلفه عن ركب الحجيج الماضي إلى منبع الذكريات الروحية، ولهفته الآسرة، وحنينه المردد إلى الديار المقدسة.

وغير هؤلاء الشعراء كثيرون ممن يختصرون المسافات بشعرهم الإنساني وتواصلهم التاريخي، لأنهم، جميعا، يستقون من ذلك الجذر الإنساني الذي نشترك فيه جميعا، ومن تلك الطاقة الانسانية الغنائية الفياضة التي تختزل كل العصور وكل الذوات. وإذا كان الماضي ـ عند هيدجر ـ يعني الاستذكار، والحاضر يعني العرض، والمستقبل يعني التوتر، فإننا نرى أن قصيدة الحنين، يمكن أن نطبق عليها هذا المفهوم؛ ذلك أن الاستذكار، يعني انعدام المسافة بين الذات والموضوع.

ومن الممكن استذكار الحاضر والمستقبل، حتى الماضي في الشعر الغنائي، خاصة قصيدة الحنين. لأن التقسيمات الزمنية تختفي في الشعر الغنائي؛ مما يتيح المجال للإشارة إلى الأمور الغيبية التي يمكن التعبير عنها[49].

أما شتايغر، فهو يصف الغنائية بأنها العنصر السائل[50]. من هنا صعوبة تحليل القصيدة، والتقعيد لها، لأنه يجب التمييز ـ هنا ـ بين الشعر الغنائي الذاتي والشعر الغنائي الموضوعي، إن جاز هذا التقسيم الذي نقترحه. ففرق بين القول عن الأنا والقول عن الغير (الذات = الموضوع)، الحكاية عن «الأنا» والحكاية عن «الأنت» أو «الهو»، فالنوع الأول ـ في رأينا ـ من صميم الغنائية والثاني يتراوح بين الغنائية والموضوعية، ونقصد به المدح خصوصا وكل شعر المناسبات، سواء كان رثاء أم وصفا... وهذا النوع الثاني هو الذي قعد له نقادنا القدماء وحاولوا وضع شعرية له[51].

(49) نفسه، ص. 387.

(50) إميل شتايغر في كتابه المبادىء، زيورخ 1946. المرجع السالف، ص. 388.

(51) نركز هنا على محاولة قدامة بن جعفر خصوصا، ثم من جاء بعده، كابن رشيق.

ولعل أهم ما يميز غنائية قصيدة الحنين عن الغنائية الموضوعية (المدح، الرثاء، الوصف) هو ذلك التواجد الفريد للماضي والحاضر في آن واحد، أي دمج الزمنين معا، ليصيرا زمنا آخر، هو الزمن المنتظر، أو زمن الصيرورة، أو الزمن البديل، هذا الانتظار هو مصدر توتر الشاعر. فاحتمال أن يتحقق أو لا يتحقق، منبع حسرته الدائمة وتمنياته اللانهائية، وهي بالتالي أهم ما يميز هذا النوع من الشعر، ويكسبه صفة الغنائية المطلقة.

فانتفاء الحاجز بين الذات/الموضوع ودمج الزمن الماضي بالحاضر، أهم مكون في تشكيل القصيدة الحنينية في نظرنا[52].

لكن السؤال الذي يطرح، ويبرز الآن بإلحاح،

– هل الموضوع الانساني والتجربة الشاملة كافية وحدها حتى يكتسب الأثر الخلود ؟

– وهل شرف المعنى وجلاله – بتعبير نقادنا القدماء – شفيع وحده لاكتساب الجودة الفنية ؟

لقد أجاب نقادنا القدامى، منذ قدامة[53] وابن قتيبة[54] وابن رشيق[55] وابن طباطبا العلوي[56] إلى حازم القرطاجني[57]... بأن شرف المعنى وأهميته ليس كافيا. فلابد من توفر عناصر من صميم العملية الشعرية، تجمع المعنى والمبنى في وحدة أو توجد التناسب بين جميع العناصر والمستويات : لفظية، نظمية، دلالية، إيقاعية – كما عند حازم – لتحقيق الوظيفة الجمالية، التي تدفع إلى التأثير في الملتقى[58].

وفي هذا السياق، يقول جابر عصفور : «إن العناصر لا قيمة لها ما دامت سابقة على الصياغة المنجزة للعمل الفني، وبالتالي فلا مجال للحكم عليها في ذاتها

---

(52) فالشاعر في القصيدة الحنينية، يستذكر، يعرض ذكرياته يبوح باشواقه ثم يتحسر ويتفجع.

(53) انظر نقد الشعر، لقدامة بن جعفر، تحقيق عبد المنعم خفاجي المبحث الخاص بائتلاف اللفظ مع المعنى، ص. 153 وما بعدها.

(54) في الشعر والشعراء، لابن قتيبة أن الجيد من الشعر ما توفر فيه شرف المعنى وجمال اللفظ، ص. 12.

(55) أما ابن رشيق فهو يقرر أن اللفظ والمعنى متلازمان كارتباط الروح بالجسد، (انظر، ص. 124 وما بعدها من **العمدة**، ج 1).

(56) **منهاج البلغاء**، انظر مثلا الصفحات : 128–129–118.

(57) انظر **عيار الشعر**، ص. 14–16–17 يقول ابن طباطبا إن الكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه.
– في هذا الصدد أيضا انظر جابر عصفور في كتابه **دراسة في التراث النقدي**، ص. 287 وما بعدها.

(58) **منهاج البلغاء**، ص. 245–230.

خارج الصياغة، وأي بحث من هذه الزاوية عن قيمة اللفظ في ذاته، أو المعنى في ذاته بالنسبة إلى الشعر، إنما هو تجاوز للعمل الشعري المتعين إلى ضرب من الرجم بوجود قبلي سابق لعناصر يصعب تخيلها منفصلة عن صياغة القصيدة»(59)..

كيفية الجمع بين المختلفات، وإيقاع التناسب والوحدة بين المتباعدات في المعنى، هذه «الكيف» هي ما يطلق عليها ـ حسب المفاهيم الحديثة : «الأسلوب»(60) تارة عند بعض المدارس، و«الشكل»(61) تارة أخرى عند غيرها أو «الرؤية»(62) عند بعضها الآخر.

لقد أجاب عن هذا السؤال ناقد حديث ـ أيضا ـ هو رينيه ويلك بأن صدق التجربة وحدها ليست ضمانا للجودة الفنية، فقصائد الحب المبرح، التي يكتبها المراهقون والأعداد الهائلة من دواوين الشعر الديني ـ مهما بلغ من تدين ناظميها ـ دليل كاف على أنها لا تشكل تلك الضمانة(63)...

وهذا أيضا ما حدا ببعض أقطاب الاتجاه الأسلوبي المعاصر إلى التركيز على «الكيف» لا على «لماذا»(64) وإن كان هذا الفهم الذي يضخم من بعد على حساب آخر يفضي إلى شكلية جامدة، كما نجد عند أحد أقطاب الشكلانيين الروس الذي قال : «إن الحب والحزن والصراع الداخلي المأساوي، لا توجد في الشعر كما هي، بل في شكلها المجسد...»(65).

وإذا كنا نتفق مع جان كوهن، في أن الشعر ليس علما بل هو فن، فإننا لا نستسيغ رأيه، عندما جعل هذا الفن شكلا ولا شيء غير الشكل(66)... لأن الشكل لا وجود له بمعزل عن المضمون، اللهم إلا إذا أطلقنا «الشكل» على الوحدة التي تجمع بينهما وليس كل ما هو مجسد في شكل بشعر، وقد استدرك كوهن هذا عندما

---

(59) **مفهوم الشعر**، لجابر عصفور، ص. 289. انظر كذلك، ص. 282ـ303، الطبعة الثالثة.

(60) إلى هذا المفهوم ينسب الاتجاه الأسلوبي.

(61) إلى هذا المفهوم ينسب الاتجاه الشكلاني.

(62) إلى هذا المفهوم تنسب البنيوية التكوينية.

(63) **مفاهيم نقدية**، ص. 396.

(64) نفسه ص. 438ـ439.

(65) نفسه، ص. 61.

(66) **Structure du langage poétique. p. 64.**

ـ عند كروتشه أيضا أي ما يدعى بالشكل يمكن أن يدعى بالمضمون، ص. 52 من **مفاهيم نقدية**.

اقترح نوعا من الوحدة العاطفية التي توحد القصيدة[67]. لكن، مهما يكن من تطرف بعض تلك الآراء، في تضخيم جانب على الآخر، فإن تلك العلاقة الجدلية بين الطرفين تبقى متلازمة، كما عند كروتشه بين الحدس والتعبير، بحيث لا يمكن الفصل بينهما[68] و«لماذا» متضمن في «الكيف» وليس هناك شكل لغوي ينمو في الفراغ، وإلا اعتبر ذلك ضربا من الهذيان اللغوي، وعندئذ يفقد الشكل شكليته ـ إن صح التعبير ـ فهناك ضرورة فنية تدعو إلى المزاوجة بين البعدين : الدلالي والشكلي، أو المحتوى والتعبير، أو المعنى والمبنى بمفهوم نقادنا القدماء.

لقد أشبع هذا الموضوع نقاشا عند مختلف المدارس النقدية قديمة وحديثة، فلا داعي لاستعراض ذلك.

وأراني ـ هنا ـ مع الناقد رينيه ويلك عندما قال : «إن علينا أن نصبح نقادا بالمعنى الحرفي لنرى وظيفة الأسلوب، ضمن كلية لابد من أن تلجأ إلى قيم تتجاوز اللغة والأسلوب، إلى الاتساق والتناسق في العمل الفني، إلى علاقاته بالواقع، إلى نفاذ نظرته في معنى ذلك الواقع، ومن ثم إلى مغزاه الاجتماعي ثم الإنساني...»[69].

مثل هذه النظرة الشمولية، وهذا المغزى الإنساني، هو الذي يجعلنا نعجب بمثل هذه الأبيات البسيطة في شكلها، العميقة في مضمونها، أبيات للبيد بن ربيعة عن الدهر والإنسان:

---

(67) هذه الوحدة العاطفية أو وحدة الاحساس والرؤية، استنتاج توصلنا إليه بعد دراسة عدد من القصائد الأندلسية، أثناء إنجازنا لرسالة السلك الثالث، ولم نكن آنذاك قد اطلعنا على كتاب كوهن لقد بنينا تحليلنا المتواضع للقصائد على هذا التصور، فمثلا بعد مناقشة آراء النقاد والباحثين القائلين بتعددية الأغراض في القصيدة الواحدة، قلنا : «... وهكذا تركزت قراءتي على نوع من المزاوجة والربط بين التجربة النفسية للشاعر ومدلولية الرمز في شعره، على تلك التجربة التي تشكل رؤيته للوجود وقضاياه، تلك الرؤية الذاتية الخاصة، أو الوحدة التي بدت في إطار التقسيم للأغراض أنها مفقودة»، ص. 14.
ـ وفي، ص. 357 «... واتضح لنا أن الاشكالية إشكالية منهج ورؤية أكثر منها إشكالية جزئيات... فقد وجدنا تلك التقسيمات والمصطلحات تتداخل في القصيدة الواحدة، فيصعب تصنيفها في خانة معينة، لكن بالقبض على خيط التجربة، تتضح وحدة القصيدة التي تتجلى في وحدة الشعور والصورة، وبذلك يمكن دراسة قصيدة رثائية ممكنة في إطار الإحساس بالغربة، ويمكن إدراج خمرية مجونية في الشكوى...
وهكذا... وربما كان هذا الفهم أقرب إلى ما قرأته أخيرا لباشلار، ما يسميه بالعمق النفسي للشعر، وما نجده عند **Jean Pierre Richard** في كتابه **Profondeur et poésie** العمق والشعر.

(68) **مفاهيم نقدية**، ص. 52. فالشكل عند كروتشيه هو «التعبير الحدسي» فإن تقدم الفن باعتباره مضمونا أو شكلا، ما هو إلا مسألة اختيار للاصلاح المناسب لكن بشرط أن ندرك أن المضمون يشكل وأن الشكل يملأ، وأن الاحساس، إحساس مشكل، وأن الشكل شكل يحس...

(69) **مفاهيم نقدية**، ص. 444.

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع[70]
وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا، بعد إذ هو طالع

ولابن دراج عن معاناة الغربة والرحلة :

وعام مقامنا عام كيوم ويوم رحيلنا يوم كعام[71]
كأنا في المنازل طلع نخل يوافي أهله أمد الصرام

ولابن خفاجة عن إشكالية الشباب والشيخوخة :

فآه طويلا ثم آه لكبرة بكيت على فقد الشباب بها دما[72]

رغم الفاصل الزمني الذي يفصلنا عن قائلي هذه القصائد، إنه ذلك الجذر المشترك الذي تتوحد فيه الإنسانية جميعا، الأحوال الشاجية التي قال عنها حازم «والأحوال الشاجية : منها أحوال أعقبت فيها الوحشة من الأنس والكدر والصفاء، نحو إعقاب التنعم بالحبيب بالتألم لفراقه، وإعقاب التنعم بالشبيبة بالتألم لفراقها، وإعقاب التنعم بالوطن المؤنس بالتألم لفراقه، وإعقاب التنعم بالزمن المسعد بالتألم لفراقه ومنها أحوال، كان الجور فيها وضع موضع العدل، والإساءة موضع الإحسان، فهي شاجية أيضا. ومن هذا تشكي جور الزمان، وخون الإخوان وجري الأمور على غير ما يلائم ذلك الفضل...»[73].

فإذا كانت قصيدة الغربة والحنين، تمتح من ذلك المعين الإنساني المشترك الذي يكتسح كل الأزمان؛ وإذا كانت غاية الشعر هي إحداث التأثير في النفوس عن طريق التخييل[74]، فإن ذلك لن يتحقق إلا بمقدار ما يذوب الشكل في المضمون، أو المضمون في الشكل، أي بمقدار ما تقترب المحاكاة، وتدق حتى توهم المتلقي بأن الموضوع المحاكى ماثل في صورة أمامه، وأن ذلك الماضي ما زال حيا، كما سلف ذلك في نص حازم[75]. أي بمقدار ما يوقع في النفوس من تأثير نتيجة المحاكاة والتصوير لذلك الماضي مصدره اللذة والألم في نفس الوقت.

(70) **الحماسة**، للبحتري : الباب التاسع والأربعون.
(71) **ديوان ابن دراج**، ق. 56.
(72) **ديوان ابن خفاجة**، ق. 178.
(73) **المنهاج**، ص. 358. حول هذه المحاور : فقدان الحبيب ـ فقدان الشبيبة ـ فقدان الوطن ـ فقدان الزمن المسعد ـ يدور هذا البحث.
(74) انظر حازم، ص. 249.
(75) انظر النص في ص. 16/15 من هذا الكتاب.

وبمقدار ما يحدث من توتر قوامه المفارقة والتضاد[76] وكأن الشاعر، عندما يعيد بالمحاكاة تلك العهود يقاوم الزمن، وعن طريق الشعر ينتصر الانسان على هذا الصراع والمفارقة المفجعة.

وكأن هذه المحاكاة تعني مقاومة الزمن عن طريق استرجاع الماضي شعرا، نفس ما عبر عنه الفيلسوف الروسي يانكلفتش : «... بأن المقاومة الوحيدة للزمن وحتميته، هي الحنين والحسرة على الماضي...»[77].

وسوف يتركز هذا البحث حول الحنين إلى الحبيب/إلى الشباب/إلى الوطن/إلى الزمن المسعد... إلخ.

- فكيف جاءت محاكاة الشعراء الأندلسيين لتلك العهود الماضية ؟
- كيف عبروا عن تلك التجربة، وذلك الشعور الانساني العام ؟
- ما هي حدود التجربة، مظاهرها، ثوابتها الدلالية وصياغتها الفنية؟
- لكن قبل ذلك ماهي الدوافع النفسية والموضوعية التي عملت على إخصاب شعر الغربة والحنين، حتى غدا مادة غزيرة، وعلامة شعرية بارزة في الأدب الأندلسي ؟
- وبالتالي، ما هي الصورة التي رسمها كل شاعر لهذا الماضي ؟

هذا ما سنعرض له في الفصل التالي.

---

(76) هناك من النقاد المعاصرين، من يحلل القصائد باعتبارها بنى قوامها التوتر والمفارقة، كالناقد الأمريكي كليانث بركس، فهو يستخدم اصطلاح «المفارقة» استخداما واسعا جدا، **مفاهيم نقدية**، ص. 57.

(77) في كتابه

JANKELIVIECH FLADIMIR — **L'irréversible et la nostalgie**, pp. 214, 252, 253, 255, Flamarion, Paris, 1974.

ويقول في مكان آخر من الكتاب : «La nostalgie est une réaction contre l'irréversible», p. 299.

الفصل الأول

شعر الغربة والحنين

تمهيد : **بين الغربة والاغتراب**

المبحَث الأول : **شعر الغربة والحنين في الأدب العربي**

(دوافع الغربة والحنين في الشعر الأندلسي)

المبحَث الثاني : **شعر الغربة والحنين بالأندلس**

(عرض تاريخي نقدي)

تمهيد

بين الغربة والاغتراب

المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي للاغتراب واحد والغربة والاغتراب كلها في اللغة بمعنى واحد وهو الذهاب والتنحي عن الناس، ولذلك يعرف شيخ الإسلام الهروي الأنصاري الاغتراب بأنه : «أمر يشار به إلى الانفراد على الأكفاء»[1].

وعن الاغتراب في الإسلام، يستشهد الباحث فتح الله خليف بحديث الرسول : «بدأ الاسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء»[2].

والاغتراب في الإسلام، عند هذا الباحث، درجات : اغتراب بين الناس، وهو أدنى درجات الاغتراب، وهو المشار إليه في الحديث السابق.

ثم اغتراب المؤمنين بين المسلمين، فالمؤمن الحق مغترب بين المسلمين، لأن الإسلام درجة والإيمان درجة.

ثم هناك أعلى درجات الاغتراب وأشدها وحشة، وهو اغتراب العلماء بين المؤمنين، فالعلماء أشد الناس غربة. المعتزلة بين الناس غرباء، الخوارج كذلك، وفلاسفة المسلمين غرباء، فقد تعرضوا للسجن والقتل وإحراق كتبهم[3]...

أما الاغتراب لدى الفلاسفة الغربيين فمفهومه يختلف حسب اختلاف تلك الفلسفات والمذاهب؛ فهيجل ــ مثلا ــ يرى الاغتراب في صميم بنية الحياة الكلية

(1) فتح الله خليف مجلة عالم الفكر (أبريل، مايو، يونيو 1979) عدد خاص عن الاغتراب، ص. 114.

(2) نفس المرجع، ص. 114.

(3) نفسه، ص. 114-115.

والذي حوّل هذا المفهوم إلى مصطلح فلسفي، هو تلك المجموعة التي انبثقت عن ماركس، وعلى رأسها فويرباخ وهو هيجلي يساري، حيث يشكل الموقف الديني عند هذا الفيلسوف نوعا من اغتراب الإنسان عن ذاته(4). فما يظنه الإنسان على أنه آخر، هو في الحقيقة وهم؛ فإذا ما أسقط صوره وأحلامه في شخص من وحي خياله، فإنه سيكون مغتربا...)(5).

أما الاغتراب عند ماركس، فيراه في حالات اغتراب الإنسان عن عمله، وعن زملائه، بحيث لا يكون الإنسان ذاته وإنما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير(6).

أما الوجوديون، فالاغتراب عندهم، هو البعد عن الوجود العميق للإنسان، فعند الوجوديين أن الإنسان هو حرية.

فنحن مدانون بالاغتراب. ومهما حاول الإنسان من خلال الحرية ومن خلال إحساسه بالزمان، ومن خلال علاقاته الاجتماعية، ومن خلال عمله، أن يتجاوز، أو أن يشفى من الاغتراب، فإنه سيموت مغتربا، لأن الحياة نفسها اغتراب(7).

وهناك اغتراب في المجتمعات الصِّناعية المتقدمة التي تحدث عنها ماركيوز في كتابه «الإنسان ذو البعد الواحد» وكذلك كولن ويلسون في «اللاَّمنتمي» وهي دراسات في مرض القرن العشرين؛ ذلك لأنها تدور حول الاغتراب عن المجتمع مع الوجود داخله.

إن الاغتراب عن المجتمع، مع الوجود داخله، هو أيضا ما عناه ابن باجة، الفيلسوف الأندلسي، في شرحه لمعنى «الغريب» في كتابه «تدبير المتوحد»(8) وهي فكرة سوف تنمو وتتبلور بشكل عميق ومتفرد عند المتصوفين إلا أن المجتمع الصوفي أو مجتمع ابن باجة، غير مجتمع كولن ويلسون؛ كما أن اللامنتمي عند هذا الأخير هو غير الغريب عند الصوفي المسلم أو «غريب» ابن باجة وإن تشابه المعنيان ظاهريا.

(4) انظر مجلة **عالم الفكر**، بحث للدكتور حسن حنفي حول «الاغتراب عند فويرباخ»، ص. 116.

(5) نفسه، ص. 116.

(6) مجلة **عالم الفكر** (عدد خاص عن الدراما والشعر) من مقال حول «الغربة المكانية في الشعر العربي»، ص. 13.

(7) مجلة **عالم الفكر** (العدد الخاص بالاغتراب)، ص. 164.

(8) انظر **تاريخ الفكر الأندلسي**، ص. 341–347. انظر كذلك تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) لإحسان عباس.

فبينما الاغتراب عند الصوفية ظاهرة صحية، حيث أنهم فئة من أهل الصلاح والتقوى، رغم أنهم بعيدون عن الناس، فهم في أنس متصل، لقربهم من الله؛ وقد ينتهي بهم الاغتراب إلى الفناء في الله.

أما في المجتمعات الصناعية الحديثة، والفلسفات التي ترعرعت فيها، فالاغتراب يعد ظاهرة مرضية، يمكن تجاوزها ـ عند الماركسيين ـ عن طريق العودة بالذات الإنسانية إلى جوهرها الإنساني، وأنها ظاهرة عرضية تنشأ في ظروف نفسية، واجتماعية وفي أوضاع اقتصادية يمكن تجاوزها، ويمكن العودة إلى الموقف الشرعي للإنسان، إذا استحوذ على نتائج عمله[9].

فهناك فرق بين الغربة عند شعراء الأندلس والغربة أو الاغتراب «**Aliénation**» بالمعنى الحديث، الذي هو من إفراز الحضارة الغربية، وهو ثمرة تطور المجتمع الغربي في قرونه المتأخرة[10]. أما الغربة عند شعرائنا، فهي غربة أنطلوجية ووجودية : غربة المكان، غربة النفس في وطن غير الوطن ووسط أهل غير الأهل، غربة الروح عن الجذور... بينما هي في المفهوم الحديث ـ كما سلف ذلك ـ اغتراب حضاري وموقف يتخذه المثقف الغربي، الفارغ قلبه من كل القيم الروحية.

أما الحنين، فهو رحلة في الزمان، وعودة إلى الوراء لمعايشة الماضي شعرا، واسترجاعه، واستحضاره على مستوى المكان والأهل والوقائع.

شعر الغربة والحنين في الأدب العربي

وليس هذا الموضوع بجديد في الأدب الأندلسي، ولكنه قديم قدم الشعر العربي، حيث يرى أحد الباحثين[11] أن الأدب العربي ـ في مجمله ـ كان أدب مغتربين في الجاهلية وفي الاسلام، ولقد كان من الطبيعي ـ يقول الباحث ـ أن يكثر الشعراء في هذا الميدان إلى حد أن بعضهم ـ وهو مقيم ـ كان يخلق له وطنا، ثم يحن إليه؛ ذلك لأن

---

(9) **عالم الفكر**، ص. 135 وما بعدها. هناك أيضا اغتراب في المجتمعات النامية وهو يتحدث عن المثقفين باعتبار أنهم الذين يتمثلون درجة كبيرة من الوعي، انظر عن أزمة المثقفين العرب : «العروي»، «الطيب تيزيني» وغيرهم، انظر كذلك مجلة **الوحدة** العدد 40، يناير 1988، عن «الانتلجانسيا العربية».

(10) **مواقف في الأدب والنقد**، ص. 41ـ45.

(11) عبده بدوي في مقال له : «الغربة المكانية في الأدب العربي» في مجلة **عالم الفكر**، ص. 21. والمقال لم يتعرض للشعر الأندلسي إطلاقا.

الحنين، إلى جانب كونه عاطفة جياشة، كان انتماء إلى شيء ما. وفي ضوء هذا كثر الشعراء الذين حنوا بصفة خاصة إلى «نجد». وقد تنبه لهذا ياقوت الحموي، فذكر في معجمه أن الشعراء لم يذكروا موضعا كما ذكروا نجدا[12]...

ونضيف إلى ما قاله الباحث أن معظم الشعر الجاهلي دار حول محور الحنين إلى الأطلال، والمنازل الدارسة.

إن ظاهرة الحنين إلى المكان، بارزة في الشعر الجاهلي. ويكفي أن نقرأ المعلقات، وشعر الجاهليين بصفة عامة، حتى تسترعي انتباهنا هذه الظاهرة. وتشكل الأطلال الجاهلية مادة غزيرة في هذا الموضوع.

ويكفي أن نذكر امرأ القيس، أول من بكى الديار، واستبكى الرفاق عليها، بل هو أول غريب من أصحاب المعلقات :

أجارتنا إنا غريبان ها هنا وكل غريب للغريب حبيب[13]

وطرفة بن العبد في تصوير غربته عن العشيرة التي نبذته وأفردته إفراد البعير المعبد :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي[14]
إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد

وعند غير الجاهليين، في العصر الاسلامي والأموي، تصلنا أصداء الغزل العذري، وما عاناه الشعراء من غربة الإبعاد والحرمان عن المحبوبة، من النفي والبعد عن الوطن. لقد صور جميل بن معمر ذلك أجمل تصوير في شعره، خاصة في هذه الأبيات :

هاجت فؤادك للحبيبة دار أقوت وغير آيها الأمطار[15]
وعفا الربيع رسومها فكأنها لم يغن قبل بربعها ديار
لما وقفت بها القلوص تبادرت مني الدموع وهاجني استعبار

(12) عبده بدوي، المرجع السالف، ص. 21.
(13) **ديوان امرىء القيس**، تحقيق حسن المسند، ق. 97، ص. 357.
(14) انظر **معلقة طرفة بن العبد** في ديوانه، أو المعلقات السبع للزوزني (رقم 2)، ص. 60–61.
(15) **ديوان جميل بن معمر**، تحقيق حسن نصار، القصيدة 85.

كما نجد أشعارا في الغربة والحنين، عند شعراء ابتعدوا عن أوطانهم وأهلهم، بسبب الانخراط في حركة الفتوحات الاسلامية. وما تزال أشعار متمم بن نويرة تثير اللواعج والأشجان إلى اليوم؛ وإن كان في رثاء أخيه المقتول، فإنه يتصل بهذا الموضوع[16].

وفي العصر العباسي، نقف مع أبي الطيب المتنبي وهو ببلاد فارس، يشكو من غربتين : غربة الوجه وغربة اللسان :

مغاني الشعب، طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان[17]
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان

وقد نطيل، إن نحن مضينا في سرد الأمثلة والنصوص في هذا الموضوع؛ وما قصدنا سوى الإشارة في هذا التمهيد.

فالحنين إلى الماضي عند العربي ظاهرة تفطن إليها الجاحظ، وقرن الترك بهم في هذه الميزة قائلا : ... «وإنما خصوا بالحنين من العجم، لأن في تركيبهم، ومشاكلة مياههم ومناسبة إخوانهم ما ليس مع أحد سواهم...»[18].

وفي هذا الإطار من التشبّث بالمكان والحنين إلى مسقط الرأس، ألف العرب كتبا عديدة في الحنين إلى الأوطان[19]. ونال هذا الموضوع عناية العديد من العلماء، خصوصا في القرن الثالث الهجري[20].

ومن هذه المؤلفات :

1 - «حنين الإبل إلى الأوطان» لربيعة البصري (55هـ).
2 - «حب الوطن» لعمرو بن بحر الجاحظ (255).
3 - «الشوق إلى الأوطان» لأبي حاتم السجستاني (255).
4 - «الحنين إلى الأوطان» لموسى بن عيسى الكسروي.

(16) عن متمم بن نويرة، انظر مرثيته لأخيه في «**المفضلية** 67».

(17) **ديوان المتنبي**، تحقيق عبد الرحمان البرقوقي، ط 2، القاهرة 1938، ص. 486-487، ج 4.

(18) **رسائل الجاحظ**، تحقيق عبد أ. مهنا، ط 1، سنة 1988، ص. 15.

(19) بعضها مطبوع منها كتاب **الحنين إلى الأوطان**، لابن عيسى الكسروي، نشر منسوبا إلى الجاحظ. ضمن رسائله، تحقيق عبد السلام هارون.

(20) انظر مقدمة المحقق لكتاب **ابن المرزبان الكرخي**، السيد جليل العطية، مجلة المورد العراقية المجلد 16 - العدد 1 - سنة 1987، ص. 129 وما بعدها.

5 ـ «أدب الغرباء» لأبي الفرج علي بن الحسن الأصفهاني (بعد 362 هـ)[21].

6 ـ «الحنين إلى الأوطان» لابن المرزبان الكرخي[22] (من علماء القرن الثالث).

7 ـ «الحنين إلى الأوطان» لأبي حيان التوحيدي (418) وغيرها من المؤلفات، وهي كلها جمع لما قيل من أشعار في فراق الديار والأوطان، لدرجة أنهم ألفوا في حنين الابل إلى أوطانها، رفيقة العربي في صحرائه حيث أسقط عليها من ذاته وتجربته، وجعلها تعاني الغربة وتحن إلى أوطانها الأولى.

ويعلل الجاحظ هذه الظاهرة والداعي إلى التأليف في هذا الموضوع، قائلا : «وإن السبب الذي بعث على جمع نتف من أخبار العرب في حنينها إلى أوطانها، وشوقها إلى تربها وبلدانها، ووصفها في أشعارها، توقد النار في أكبادها...»[23].

والمنهج المتبع عند الجاحظ، وفي بقية المؤلفات المذكورة هو إيراد أقوال الحكماء والأمثال في حب الوطن والتعلق به، والاستشهاد بالآيات والأحاديث في ذكر مواقع الديار من قلوب العباد، ثم يختم بالأشعار، وهي أبيات ومقطوعات قصيرة، تجلي تلك العاطفة الإنسانية، في لغة عفوية، بعيدة عن التصنع والزخرفة.

منها، مثلا، هذه الأبيات لعربي يحن فيها إلى مسقط رأسه وموطن صباه، إلى الأرض التي اخضر بها شاربه :

إذا ما ذكرت الثغر فاضت مدامعي ... وأضحى فؤادي نهبة للهماهم[24]
حنينا إلى أرض بها اخضر شاربي ... وحُلت بها عني عقود التمائم

وأنشد أبو عمر البجلي :

تمتع من شميم عرار نجد ... فما بعد العشية من عرار[25]
ألا يا حبذا نفحات نجد ... وريّا روضه غب القطار

(21) نشر هذا الكتاب بتحقيق د. صلاح المنجد.
(22) بتحقيق جليل العطية، ويقول المحقق أن لابن المرزبان كتابا آخر هو **الشوق والفراق**، بعده للتحقيق.
(23) **رسائل الجاحظ**، ص. 242ـ243. انظر **الحنين إلى الأوطان**، للجاحظ الذي ورد ضمن رسائله وهو أصلا لموسى بن عيسى الكسروي.
(24) نفس المرجع والصفحة.
(25) نفس المرجع والصفحة.

وعيشك إذ يحل القوم نجدا وأنت على زمانك غير زار
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصاف لهن ولا سرار

إلى غير هذه الأمثلة العديدة التي يوردها الجاحظ وكلها مشحونة بالعاطفة المتأججة، والأشواق المستبدة إلى الأوطان والديار. أما ابن المرزبان، الذي عانى بدوره من الاغتراب عن الوطن، والتنقل بين البلدان، فقد سار في كتابه على منهج الجاحظ، وهو إيراد ما قيل من الأقوال المأثورة في الغربة والشوق إلى الأوطان.

وفي هذا الكتاب يورد ابن المرزبان أمثلة عديدة لشعراء قدماء ومحدثين، أورد لأبي تمام الطائي مثلا :

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبدا لأول منزل[26]
نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

ولعلية بنت المهدي :

ومغترب بالمرج يبكي لشجوه وقد غاب عنه المسعدون على الحب[27]
إذا ما أتاه الركب من نحو أرضه تنفس يستشفي برائحة الركب

ولآخر :

أحن إلى أرض الحجاز وحاجتي خيام بنجد دونها الطرق يقصر
أفي كل يوم نظرة ثم عبرة لعينيك يجري ماؤها يتحدَّر
متى يستريح القلب، إما مجاور حزين، وإما نازح يتذكر

وغيرها من الأمثلة العديدة التي تعبر عن هذا الشوق العارم إلى الوطن والأهل والمنازل.

لكن كتاب أسامة بن منقذ «المنازل والديار» يعد أوفى هذه الكتب على الإطلاق، وأغزرها مادة (488-584). وعن الدافع إلى تأليف هذا الكتاب يقول أسامة : «... وبعد، فإني دعاني إلى جمع هذا الكتاب ما نال بلادي وأوطاني من الخراب. فإن الزمان جر عليه ذيله، وصرف إلى تعفيتها حوله وحيله، فأصبحت كأن

(26) مجلة المورد العراقية، المجلد 16، ص. 143.
(27) نفسه، ص. 143 بالإحالة على كتاب الصولي : **أشعار أولاد الخلفاء**، ص. 60، **والمختار من شعر شعراء الأندلس**، لابن الصيرفي، ص. 109.

لم تغن بالأمس، موحشة العرصات بعد الأنس... ولقد وقفت عليها بعد ما أصابها من الزلازل ما أصابها. وهي أول أرض مس جلدي ترابها».

ويضيف : «فاسترحت إلى جمع هذا الكتاب، وجعلته بكاء للديار والأحباب، وذلك لا يفيد ولا يجدي، ولكنه مبلغ جهدي....»(28)

إن الحنين لا يجدي، ولكنه كل ما تبقى للمؤلف. فالكتاب إذا ألفه عزاء لنفسه، بعدما أصاب زلزال مروع بلده ودفن كل شيء.

وقد جمع المؤلف مادة غزيرة من الشعر الذي قاله العرب في المنازل والديار والرسوم والأطلال، ولاسيما مقدمات القصائد التي يبدأ معظمها بهذا الموضوع.

وقد أورد المؤلف أشعارا لنفسه، ولبعض أفراد أسرته في الحنين إلى الربوع العافية، والمنازل البالية. منها هذه الأبيات لأخيه عز الدولة أبي الحسن بن منقذ :

يا منزلا أضحى كجسمي باليا حزن القلوب وحسرة للناظر(29)
لي كل يوم في ربوعك زفرة يرمي لظاها بالشرار الطائر
غربت شموسك والذين عهدتهم بك في ملمات الزمان الغابر

ومما قاله الشريف المرتضى :

أعلى العهد منزل بالجناب كان فيه ما أردت طلابي(30)
ليست الدار بعد أن توحش الدار ترى غير جندل وتراب
فإذا لم يعد حنيني على الدار حبيبا فليس يغني انتحابي

ومما قاله أسامة على بكاء دياره العافية، واللهفة على الزمن القصير الذي قطعه، وأيام النعيم التي مضت هذه الأبيات :

يا دار غيرك البلى وتحكمت فيك الخطوب ومحت الآثار(31)
أصبحت تعرفك القلوب توهما ويصد عنك الأعين الأنكار
لم يبق منك الدهر رسما ماثلا ينبي بأن هناك كانت دار

---

(28) من مقدمة الكتاب، ص. 3 و4، تحقيق الأستاذ مصطفى حجازي.
(29) المنازل والديار، لأسامة بن منقذ، تحقيق مصطفى حجازي، لجنة إحياء التراث، القاهرة 1968، ص. 25–26.
(30) نفسه، ص. 19.
(31) نفسه، ص. 302–303.

لهفي على الزمن القصير قطعته بك، إن أيام السرور قصار
لم يبق منه سوى جوى متسعر في القلب يذكي ناره التذكار

ومن قصيدة ابن زريق الكاتب الطويلة، المعروفة بالفراقية :

بالله يا منزل اللهو الذي درست آياته، وعفت مذ بنت أربعه(32)
هل الزمان معيد فيك لذتنا أم الليالي التي أمضته ترجعه ؟!
في ذمة الله من أصبحت منزله وجاد غيث على مرباك ممرعه
من عنده لي عهد لم يضعه كما عندي له عهد صدق لا أضيعه

وغير هذا من الأمثلة والنصوص العديدة التي يحفل بها هذا الكتاب الضخم الهام.

إلا أن الحنين إلى الأطلال، وبكاءها عند العربي في المشرق ليس له نفس الخصوصية التي نجدها في الشعر الأندلسي.

فهناك اختلاف كبير بين البيئة الصحراوية في الجزيرة العربية والبيئة الأندلسية، كما أن هناك اختلافاً كذلك في نوعية الارتباط والانتماء إلى الوطن، والأهل، والزمان... بين الطرفين، وسوف نعرض لهذه الخصوصيات، في الفصل الذي خصصناه لبواعث الغربة في الشعر الأندلسي، كما نعرض لها أثناء تحليل النماذج الشعرية.

كما أن كل تلك الأشعار، تبقى محدودة، إذا قيست بما قاله الأندلسيون في هذا الباب، لا من حيث الغزارة، ولا من حيث الصدق واللوعة، والإلحاح على الموضوع، إلى مدى يشكل عند بعضهم ظاهرة دلالية خاصة، كما هو الحال مع ابن خفاجة مثلا، وعند ابن حمديس، وعند ابن الصباغ وابن الخطيب وغيرهم كثير ممن سنعرض لهم.

ـ فما هي الدوافع الموضوعية، الخارجية والداخلية ؟
ـ وما هي الخصائص النفسية، الخاصة بالمجتمع الأندلسي ؟
ـ وبالتالي ما هي الدوافع المباشرة والغير المباشرة لازدهار المادة في هذا الموضوع ؟

---

(32) نفسه، ص. 33ـ34، أطلق عليها فراقية ابن زريق، لأنه يذكر فيها فراقه لزوجته التي كان كلفا بها، ورحل إلى الأندلس في طلب الرزق، انظر طبقات الشافعية 1ـ164 ومصارع العشاق 1ـ52.

ونحن، إذا كنا نفتقر إلى بعض المعطيات الانتربولوجية الدقيقة حول هذا التعلق بالماضي، والبيئة العائلية عند الأندلسيين، فإنه بإمكاننا تقريب الصورة ــ جهد الإمكان ــ اعتمادا على بعض المعطيات التاريخية والاجتماعية، واعتمادا بالدرجة الأولى على قصائد الشعراء أنفسهم.

المبحث الأول

شعر الغربة والحنين في الادب العربي

دوافع الغربة والحنين في الشعر الاندلسي

1 ـ الدوافع الموضوعية :

يحدثنا المؤرخون[1] أن الأندلسيين، لم يعرفوا نعمة الاستقرار، ولم يذوقوا أمن الوحدة أبدا، بعد انهيار سلطة الخلافة الأموية والعامرية بالأندلس، فكأن الماضي كان حلما، لم يستفيقوا منه إلا بعد اندلاع الفتنة في قرطبة، وبعدها لم يتعودوا إلا على النكبات، وأهوال الفتن والانقسامات، داخليا وخارجيا.

لقد هزت هذه الفتنة المبيرة ـ حسب تعبير ابن حيان ـ شعور الأندلسيين بالاستقرار. فمن سلم من القتل، اتخذ الهجرة والرحيل حلا؛ فغادر قرطبة جماعة لا يستهان بها من علمائها، وأدبائها، فيهم ابن شهيد، وابن حزم، وابن زيدون، وابن دراج وغيرهم كثير... وصمتت الأصوات الشعرية وكسدت سوق الأدب، لقد طوحت ريح الفتنة بشاعر كابن دراج، بعيدا عن مدينته؛ فاكتوى بنيرانها التي دمرت استقرار عائلته.

ولقد صور ابن بسام، نقلا عن ابن حيان، شناعة هذه الفتنة، وما أحدثته من اهتزاز واضطراب في نفوس الشعراء وقد توجهوا بمدائحهم إلى المستعين، قائلا : «بأن

---

(1) انظر عن هذه الفتنة : **تاريخ ابن حيان**، انظر كذلك **الذخيرة**، ق. 1 ـ م 1، ص. 35 وما بعدها. **والاحاطة** لابن الخطيب.

شعراء الدولة العامرية قد نسجت على أفواههم ومحاربهم العناكب، أيام الحرب والفتنة، واشتدت فاقتهم، وجمت طباعهم، وكانوا كالبزاة الفذة الجياع، انقضت لفرط الضرورة على الجرادة، فلم يبل صداهم، ولا سد خلتهم لاشتغاله بشأنه واشتداد حاجة سلطانه...»[2].

لقد نتج عن هذه الفتنة مادة غزيرة في رثاء المدينة وتصوير غربة الشعراء، وتصوير حنينهم إلى معاهدهم هناك، وأزمانهم التي خلت في ظل الأمن والاستقرار واجتماع شمل الأحباب، سواء عند ابن زيدون، أو عند ابن شهيد، أو عند ابن حزم، وبالخصوص عند ابن دراج أكثر الشعراء اكتواء بنار هذه الفتنة ومعاناة لأهوالها[3].

لقد فجرت هذه الفتنة الكثير من قصائد الغربة والحنين، سواء عند هؤلاء الشعراء أو عند غيرهم.

لقد تم كل ذلك – كما قال محمود مكي – في رمشة عين. فقد توالت الأحداث[4] والنكبات في سرعة مذهلة : فبمجرد ما تتيسر الغلبة لبعض الطامعين في الحكم، حتى ينازعه طامع آخر، أو يقتل بين ليلة وضحاها.

والكل يعيش ليومه فقط، لا يدري ما سينكشف عنه الغد أو ما تخفيه مفاجآت المستقبل.

والشعراء – في خضم هذا الاضطراب – في حيرة من أمرهم لا يدرون لمن سيتوجهون بأمداحهم. وقد عانى شاعر كابن دراج من هذه المحنة الشيء الكثير، فبينما هو يمدح محمد بن هشام بن عبد الجبار، إذا بخصمه سليمان المستعين، يثب إلى الساحة، وينتزع منه السلطة فيضطر الشاعر إلى مجاراة تقلب الأوضاع[5]، والمفارقة الساخرة، فيقلب بدوره المنظومة المدحية من هذا إلى ذاك، ويغير فقط أسماء الممدوحين[6].

---

(2) ابن حيان من خلال **ذخيرة ابن بسام، وأعمال الاعلام**، ص. 122.

(3) انظر مقدمة **ديوان ابن دراج**، بقلم د. محمود مكي.

(4) انظر مقدمة **ديوان ابن دراج**، بتحقيق محمود مكي، ص. 63. انظر كذلك إحسان عباس **عصر سيادة قرطبة**، ص. 174.

(5) نفسه، ص. 65 وما بعدها...

(6) انظر قصيدته في هشام بن عبد الجبار ثم في خصمه المستعين الصفحات 43، 46، 51، 57، 59، 60. أما أرقام هذه القصائد فهي كالتالي : 25، 26، 27، 28، 29، 30.

ثم كانت النتيجة الحتمية لتلك الفتنة التي تمثلت في الانقسامات الداخلية التي عرفتها البلاد في ظل ملوك الطوائف. الشيء الذي أدى إلى تشجيع أطماع المسيحيين حيث ازدادت سطوتهم أكثر من ذي قبل، ووجدوا في تلك الانقسامات التي كانت تنخر في كيان البلاد، فرصة سانحة للانقضاض على بعض القواعد والمدن الأندلسية الواقعة على الثغور، فسقطت مدن كبربشتر (456)، ثم طليطلة (478) في عهد ملوك الطوائف، نتج عن ذلك قصائد عديدة، من طرف الشعراء، يرثون المدن، ويبكون غربة أهلها، بعد أن صاروا في قبضة المسيحيين، الشيء الذي أدى بدوره إلى تدخل المرابطين[7]، بعد أن برزوا كقوة على ساحة الأحداث.

وما استتبع ذلك من القضاء على ملوك الطوائف وأسرهم للرمز الشعري الأندلسي : المعتمد بن عباد وما حدث في خضم تلك الأحداث، من قتل وأسر وفتن هوجاء، كل ذلك كان له أثره البعيد، في انتثار شمل الشعراء الذين كانوا يتحلقون حول ملوك الطوائف، خاصة حول المعتمد بن عباد، كابن اللبانة، وابن حمديس[8]، وأبي بحر بن عبد الصمد وغيرهم كثير، حيث أخذوا يشكون من غربتهم، ويبكون ضياعهم، وبعدهم عن أوطانهم ويحنون في لهفة إلى أزمانهم الماضية في ظل الاستقرار والنعمة.

بل إن المعتمد بن عباد نفسه، يعد أكبر شاعر اكتوى بهذه الأحداث، فقد كان على رأس ملوك الطوائف الذين استهدفهم الخلع والنفي؛ فخلف أسره من طرف المرابطين وسجنه بأغمات، عددا هاما من قصائد الغربة والحنين، تعد من روائع شعره، بكى فيها مجده، وحن إلى قصوره في إشبيلية، ورثى نفسه حيا.

وبتلك الأشعار وحدها، اكتسب هذا الملك الشاعر الخلود الأدبي، وليس بشعره الذي نظمه أيام كان ملكا.

وكان لكل هذه الأحداث ـ أيضا ـ أثرها في بروز نوع من التفكير التشاؤمي، ورؤية يائسة للزمن كمطلق والزمن الإنساني وأخلاق الناس، التي تلحق

---

(7) انظر عن هذا التدخل : **الحلل الموشية**، لابن الخطيب، ص. 34ـ38ـ82. **والبيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب**، لابن عذاري المراكشي، ج 4، ص 115ـ127 وما بعدها. **وأعمال الاعلام**، ص. 273، **والمعجب في تلخيص أخبار المغرب**، لعبد الواحد المراكشي، ص. 192 **والاستقصا**، للناصري، ج 2، ص. 57.

(8) بالنسبة لابن حمديس فقد عانى غربتين الهجرة من الوطن الأصلي صقلية ثم التغرب بعد نفي ممدوحه المعتمد بن عباد.

الأذى باضطرابها وتقلباتها، خصوصا ابتداء من القرن الخامس، فالحياة حلم خاطف، والمستقبل محفوف بالمخاطر، والماضي دائما أجمل من الحاضر(9).

وإذا كانت الأندلس قد نعمت باستقرار نسبي في عهد المرابطين، فإن نطاق الهجرة اتسع أكثر من ذي قبل؛ وذلك نتيجة الوحدة التي ضمت البلدين : الأندلس والمغرب. فقد اضطر كثير من الأندلسيين إلى النزوح عن أوطانهم قاصدين العدوة، بحثا عن الوظيفة في بلاد المرابطين، فكان أن نتج عن ذلك قصائد في التشوق إلى الأهل والوطن، عند كثير من الشعراء، كابن أبي الخصال(10)، وابن الامام(11)، وابن عائشة(12) وغيرهم كثير.... لكن هذا الاستقرار الذي نعمت به الأندلس في ظل المرابطين، تضعضع في أواخر هذا العهد، وعادت البلاد إلى الانقسامات المعهودة، وكان القضاة الأندلسيون، في طليعة من لعب هذا الدور.

أما في العهد الموحدي، فقد كثرت الأشعار التي قيلت في الغربة والحنين، حيث كانت الأوضاع السياسية المضطربة خاصة في أواخر العصر، وما حدث من صراع على السلطة داخل المغرب، بين الناصر والمأمون، أو بين ابن مردنيش والموحدين وفتن شرق الأندلس، كانت كل تلك الأحداث تجبر قسما كبيرا من الشعراء، إلى الهجرة وترك الوطن، سواء إلى المغرب أو إلى المشرق خاصة، كابن سعيد المغربي(13) الذي هاجر إلى مصر واستقر بها وحازم القرطاجني(14) الذي هاجر من بلده مرسية إلى تونس، وابن الابار(15) وابن عميرة المخزومي(16) وابن جبير وغيرهم كثير....

---

(9) هذه الرؤية التشاؤمية مستخلصة من قصائد الشعراء، وقد عالجنا هذا في باب «الرؤية الوجودية للزمان والمكان» في رسالتنا للسلك الثالث، انظر : **اشبيلية في القرن الخامس**، صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت 1965، ص. 90.

(10) انظر ترجمته في **المعجب**، ص. 256 ـ **المغرب**، ج 2، ص. 66 ـ **المطرب**، ص. 187 ـ **الاحاطة**، ج 2، ص. 396 ومعظم كتب التراجم ـ **القلائد**، ص. 183.

(11) ابن الامام : أنجبه عصر المرابطين وعاش في عهد الموحدين، انظر ترجمته في **رايات المبرزين** لابن سعيد، تحقيق غرسيا غومس، ص. 50ـــ62.

(12) عن ابن عائشة، انظر **الخريدة** القسم الخاص بشعراء الأندلس والمغرب وكذلك **المغرب**، ج 2 ـ الترجمة 62. انظر **نفح الطيب**، ج 5، ص. 197.

(13) انظر **نفح الطيب**، ج 3، ص. 29 وما بعدها.

(14) انظر مقدمة **ديوان حازم** حرف «ج».
انظر كذلك المقدمة الوافية التي صدر بها الحبيب بلخوجة كتابه **المنهاج**، وتحدث باسهاب عن ملابسات خروجه من بلده، ص. 59 وما بعدها.

(15) انظر مقدمة **ديوان ابن الابار**، ص. 12 وما بعدها.

(16) انظر دراسة أستاذنا د. محمد بنشريفة عن حياته وآثاره، عن ابن عميرة أيضا، انظر **الذيل والتكملة**، تحقيق د. بنشريفة، ج 1، ص. 150 (ترجمة جد مطولة).

كما نزح الرصافي البلنسي[17] من وطنه بلنسية واستقر بمالقة، وابن حربون[18]، وأبي البقاء الرندي[19]... كلهم قصدوا المغرب وغيرهم من المهاجرين، وقد ذكر ابن سعيد عددا منهم في «الغصون اليانعة».

ومما أفاض الدموع في أشعارهم، وزاد من شدة لوعتهم، أنهم يهاجرون إلى الأبد، إلى اتخاذ دار الهجرة مستقرا لهم، خصوصا بعد سقوط كثير من المدن الأندلسية، حيث أخذ الشعور باقتراب النهاية يتوطد شيئا فشيئا في نفوس هؤلاء الشعراء. فقد كانت الهجرة في الماضي تعقبها العودة، أما الآن، فلا أمل في العودة.

وقد صدر عن كل هؤلاء الشعراء قصائد في الغربة والحنين تفيض لوعة، وتفجعا على الوطن، وحنينا جارفا إلى المعاهد الماضية، والزمن المولي، حتى غدت قصيدة الغربة والحنين محور كثير من الأغراض، واندست في المدح والاستصراخ والغزل وغيرها من الموضوعات.

وهكذا سارت الأمور في مجراها الحتمي، لينحصر الوجود العربي ـ في آخر المطاف ـ في رقعة صغيرة من جنوب البلاد هي مملكة بني الأحمر[20].

في هذا العهد، اتسع الخرق على الراقع، ووقع الأندلسيون بين نارين: نار الزحف المسيحي الخارجي، ونار الفتن الداخلية.

ويستعرض ابن الخطيب بإسهاب، جانبا من هذه الفتن والدسائس، والمؤامرات الفظيعة، التي عرفتها هذه المملكة، خاصة في أواخرها، سواء في الإحاطة، أو أعمال الأعلام[21].

---

(17) انظر مقدمة **ديوان الرصافي**، ص. 9، ويقول عنه ابن الابار في **التكملة**، «خرج من وطنه صغيرا، فكان يكثر الحنين إليه، ويقص أكثر منظومه عليه» انظر، ص. 520 من **التكملة**.

(18) عن ابن حربون، انظر **زاد المسافر** لصفوان بن ادريس، تعليق عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت 1970، ص. 131، و**المن بالامامة**، لعبد الملك بن صاحب الصلاة، تحقيق عبد الهادي التازي، 1964، حيث أورد كثيرا من أشعاره في مدح الموحدين.

(19) انظر تحقيق محمد الخمار الكنوني لكتابه **الوافي في نظم القوافي**.

(20) انظر **نهاية الأندلس**، لعبد الله عنان، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1966، ص. 76 وما بعدها وكذا، ص. 49.

(21) انظر خاصة رسائل ابن الخطيب في آخر، ج 1 والجزء 2 من **الاحاطة**، تحقيق عبد الله عنان، ط 2، القاهرة، 1973. فلهذه الرسائل قيمة وثائقية هامة، عن الصراعات والدسائس الخارجية والداخلية.

ه انظر كذلك ما يرويه ابن الخطيب عن الجانب السياسي الداخلي، عن محن بعض الاعلام والأدباء، ومقتلهم لأسباب واهية دون محاكمة، سوى وشاية حاسد أو غضب الأمير أو مزاج الوالي... انظر مثلا مقتل الشاعر أحمد بن طلحة في **الاحاطة**، ج 1، ص. 235.

وقد كان مصرعه المفجع ضحية تلك الفتن والمؤامرات والدسائس. هكذا أخذ الوجود الأندلسي يتقلص، يوما بعد يوم، الشيء الذي دفع إلى هجرة واسعة إلى المشرق. وفي «الإحاطة» كما في «الكتيبة الكامنة»(22) ذكر لكثير من الأدباء والشعراء الذين رحلوا واستقروا نهائيا بالديار المغربية أو المشرقية، إما فرارا من التقلبات السياسية، وبحثا عن الاستقرار والأمن، أو تأدية لفريضة الحج...

لكن معظمها كان فرارا وهروبا، أكثر منها هجرة علمية فكثيرا ما يقدم ابن الخطيب تراجمه، ذاكرا أوصاف المترجم له، بعبارة كهذه: «رحلة هذا العصر» أو «رحلة هذا الزمان»....

لقد ازدهرت أصوات الغربة والحنين في هذا العهد أيضا. ويكفي أن نذكر ابن الخطيب نفسه، وابن الصباغ، وابن خاتمة، وابن زمرك، ويوسف الثالث، ملك غرناطة وابن جزي الكلبي وغيرهم كثير... وكلهم ذاقوا مرارة الغربة، وابتعدوا عن أوطانهم سواء كان ذلك لأمد قصير أم طويل، فتفجرت قصائد الحنين سواء إلى الأهل، أو إلى المكان، إلى مدينة غرناطة، كما عند يوسف الثالث، الذي اضطر للابتعاد عنها، نتيجة تلك الدسائس التي أشرنا إليها؛ وكما عند ابن الخطيب، أيضا عندما جاء إلى المغرب في حالة تشبه النفي، حيث نظم بدوره قصائد في نفس الموضوع.

لكن ما يسترعي الانتباه في هذا العهد، أن الحنين لم يقتصر على الزمان والمكان الأندلسي دائما، بل توجه وجهة أخرى(23) فلم تعد صورة الأندلس تشرق دائما كما كانت في الماضي لدى الشعراء، بعد أن أوشك الوجود الأندلسي أن يصبح في خبر كان، ولم يعد هناك من رمز يتشبث به الأندلسيون، فاتجهوا وجهة أخرى،

= ٭ انظر كذلك عن هذا الجانب التاريخي المضطرب لمملكة غرناطة : الدراسة الوافية التي صور بها أستاذنا د. بنشريفة **ديوان ابن فركون**.

٭ وكذلك في **ديوان الملك يوسف الثالث**، قصائد تصور جانبا من هذا الصراع على السلطة والدسائس والمؤامرات...

(22) انظر أمثلة كثيرة لهؤلاء المهاجرين في **الاحاطة**، مثلا في، ج 2، الصفحات 302–303–256... في **الكتيبةالكامنة في أخبار شعراء المائة الثامنة**، لابن الخطيب، تحقيق احسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1963، ص. 6–111–206–235 وغيرها.

٭ انظر كذلك **رحلة ابن رشيد السبتي**، عن هؤلاء المهاجرين؛ **ونفح الطيب**، تحقيق إحسان عباس، ج 3، دار صادر، بيروت، 1968، وهو باب خاص بالمهاجرين إلى الشرق، وكذلك الباب 5 في ج 2، ص. 213–433 مئات الصفحات مخصصة كلها لهؤلاء الأعلام الذين غادروا الأندلس، فيهم من عاد، وفيهم من لم يعد خاصة ابتداء من القرن السادس.

٭ انظر كذلك : **الذيل والتكملة**، لابن عبد الملك، القسم الأول، بتحقيق د. بنشريفة التراجم : 34، 104، 231، 305، 396... و514 وغيرها.

(23) سنعالج هذا الموضوع في الفصل المخصص للحنين الديني.

صوب الديار المقدسة، يلتمسون حدوث المعجزة، يبحثون عن البديل للواقع المتردي؛ توجهوا بأشواقهم العارمة إلى الديار المقدسة، إلى الروضة الشريفة.... يكررون نفس اللوعة ويرددون نفس المنظومة، بحثا عن خلاص، وعن رمز يتشبثون به، ومزجوا أشواقهم بكثير من التعابير الصوفية كما استوحوا التجربة العذرية والصوفية.

2 ـ دوافع نفسية اجتماعية :

إن الأحداث الخارجية، والاضطرابات الداخلية، لم تكن الباعث الوحيد على ازدهار شعر الغربة والحنين لدى الأندلسيين، فهناك عوامل أخرى، نفسية، خاصة بالمجتمع الأندلسي، فهو مجتمع يميل إلى الانغلاق والتقوقع على الذات؛ والأندلسي ميال بطبعه إلى الألفة(24)، يكره الابتعاد عن وطنه، وترك أهله وأي تغيير في نمط حياته، يعرضه لهزة نفسية وقلق مستمر. وقد ذكر المقري(25) بعض ثوابث العقلية، وطباع المجتمع الأندلسي، منها ذلك الميل إلى تقديس الماضي والأسلاف، والسعي إلى المحافظة على المتوارث المعهود.

هذا التقديس للماضي، والسعي نحو المحافظة عليه، برز بإلحاح من خلال كتب التراجم والسير الغزيرة التي ألفها الأندلسيون وهي إن دلت على شيء، فإنما تدل على علو المعارف وازدهارها عند مسلمي إسبانيا، كما قال بالنثيا «Palencia»(26) وليس هذا فقط، ففي نظرنا، تدل للإضافة إلى ذلك على أمرين آخرين :

أولهما : اعتزاز الأندلسيين بعلمائهم، والسعي إلى تخليد آثارهم لدرجة أن من ليس أندلسيا، كان يدرج في باب خاص من هذه التراجم وهو «باب الغرباء» ولا يشفع له اسمه «أحمد» أو «محمد» بإدماجه مع الأندلسيين بنفس الاسم(27).

ثانيهما : هاجس خفي بالخوف يقلقهم، وشعورهم بأن وجودهم سيصبح في خبر «كان» ذات يوم، انطلاقا من الفتن والأحداث التي سبقت الإشارة إليها، فكأن الإكثار من التراجم لعلمائهم وتعداد أدبائهم، يعد تخليدا لذاك الماضي وانتصارا على

(24) كلمة «الألفة» تتردد كثيرا في أشعارهم خاصة في قصائد الحنين، يقول ابن خفاجة مثلا :

فسقيا لأرض ألفتنا فإنها   وإن أك قد فارقتها جنة الخلد

كما تردد كثيرا في أشعار يوسف الثالث.

(25) انظر، ج 1 من **نفح الطيب**، ص. 205.

(26) انظر **تاريخ الفكر الأندلسي**، غونثالث بالنثيكا، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة، 1955، ص. 186ـ324.

(27) انظر على سبيل المثال **صلة**، ابن بشكوال، **وصلة الصلة**، لأبي الزبير وغيرها من كتب التراجم...

الزمن[28]، أو عملا بحديث الرسول : «إذا مات المرء انقطع عمله إلا من ثلاث : صدقة جارية، أو ولد صالح يدعو له، أو كتاب ينتفع به»[29].

هذا الاعتزاز بالذات، برز أيضا في صورة أخرى، هو تحدي المشارقة بالإكثار من المؤلفات، وسرد أسماء العلماء والأدباء، والإشادة بإبداعاتهم النثرية والشعرية، وحفظها في مجاميع ومختارات، والتأريخ لظواهرها.

وتظهر أشعار الأندلسيين، أن نزعة الحنين، ضاربة بجذورها في المجتمع الأندلسي، مستولية على أعماقهم؛ فتلاحظ أن الإحساس بالغربة، يستبد بالشاعر الأندلسي، حتى حين يرحل من مدينة إلى أخرى، داخل الأندلس نفسها[30]. والأمثلة على ذلك كثيرة في كتب التراجم وتاريخ الأدب، سواء عند ابن حزم، ابن زيدون، ابن شهيد، ابن سعيد، الرصافي البلنسي، ابن الخطيب، يوسف الثالث، وغيرهم كثير، كلهم حنوا إلى المدينة الأصلية ومسقط الرأس[31].

كما تدل هذه الأشعار، أنهم حينما يعمدون إلى تصوير الغربة ومعاناة المغترب، على عدم استطاعتهم التخلص من تلك النزعة التشاؤمية الحادة التي أشرنا إليها حينما يعبرون عنها «بالموت في الحياة» كما عند بعض الشعراء أو يصورها بعضهم بأنها أفظع من الموت... كما سنرى من خلال تحليل نصوص في الموضوع لبعض هؤلاء الشعراء. وهي رؤية رغم ما فيها من مبالغة وتطرف، فإنها تكشف عن هذه الخصوصية في المجتمع الأندلسي المرتبط دوما بدائرة بيئته، المشدود إلى ألفة أهله وعشيرته لا يكاد يطيق الابتعاد عنهم والعيش في وسط آخر[32]، وهو «يظل متعلقا بوطنه مهما قست ظروفه عليه، ومهما أحس باختلال الأمن فيه وضياع الاستقرار وجور الحكام وتفشي

---

(28) انظر، ص. 28 من هذا الكتاب.

(29) رواه مسلم وصية 14، الترمذي : أحكام 36. في رواية أخرى (أو علم ينتفع به).

(30) فوزي العيسى، **الشعر الأندلسي في عهد الموحدين**، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1979، ص. 115 وما بعدها.

(31) من أمثلة ذلك، لما عين أبو محمد بن عطية المحاربي قاضيا على ألمرية لم يستطع مفارقة قرطبة فنظم قصيدة في الوداع والحنين إليها، انظرها في **النفح**، ج 1، ص. 616. انظر كذلك، ص. 679، وانظر ترجمته في ج 2 من **النفح**، ص. 527-526 بتحقيق إحسان عباس.
ـ في هذا السياق انظر قصائد ابن سعيد في الحنين إلى المدن الأندلسية المختلفة وهو داخلها، **النفح**، ج 2، ص. 281-283.. - 308.

(32) انظر أشعار ابن سعيد وهو بمصر كيف أنه لم يستطع الاندماج في المجتمع الجديد. انظرها في **النفح**، ج 2، ص. 268-262.

الفتن والفوضى في أرجائه، ولا بديل له عنه، حتى لو تهيأت له فرص المجد والشهرة في بلاد أخرى»[33]. كما تكشف النصوص النثرية كذلك عن هذه الخصوصية، فكثيرا ما ترد في تراجمهم مثل هذه العبارة : «أوحش من قلب الغريب». في تصوير معاناة المترجم له، وغير ذلك من العبارات التي تفيد نفس المعنى، خاصة عند ابن بسام في ذخيرته.

وإذا انتقلنا إلى عامل اجتماعي آخر، مرتبط بالأول، اتضح لنا أكثر سر هذا الحنين الدائم لدى الأندلسيين إلى الزمان والمكان والأهل. ويبدو ذلك في الجانب الحضاري لهذا المجتمع، جانب الحياة اللاهية، وأجواء الطرب، جانب الطبيعة الأندلسية، برياضها وأزهارها ومتنزهاتها، ومجالس الأنس والشراب والغلمان والجواري... ذلك النعيم المادي والأجواء السحرية الحالمة التي عاش جانبا منها هؤلاء الشعراء[34]...

ذلك النعيم كان يقابله ـ على المستوى الخارجي ـ الفتن والتقلبات المذهلة. مما جعل الشاعر الأندلسي يطلق الدعوات المكررة إلى اللهو، واغتنام الفرصة قبل فوات الأوان، دعوات إلى اختلاس لحظات المتعة قبل تجهم الدهر.

لهذه العوامل ـ ولغيرها ـ كانت مشكلة الدهر وصراع الإنسان معه، عميقة الجذور في الشعر الأندلسي. فالدهر دائما بالمرصاد يذل بعد العزة، يذهب بالشباب، يبعد عن المكان، يفرق بين الأحباب، يشتت العقد النظيم، بينما[35] الشاعر الأندلسي يحاول أبدا اختلاس لحظات المتعة حتى إذا دار الزمان، وحان المشيب، وتغيرت الأوطان، وبان الأحباب، بكى بحرقة، وندب الماضي، وتمنى وتحسر وتفجع على المعاهد والأحباب.

---

(33) **الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين**، د. محمد مجيد السعيد، ص. 233، بالاحالة على القدح المعلى لابن سعيد 164.

(34) خاصة عند شعراء البلاط، كشعراء المعتمد بن عباد، وحيث بدلت حالهم من عز ونعمة الى فقر وتشرد، وكذلك ابن دراج بعد ذهاب عز بني عامر...
ـ وعن هذا الجانب الحضاري المترف والمنحل في نفس الآن، يقول صاحب النفح مقدما إحدى الحكايات هكذا. (ومن حكايات أهل الأندلس في خلع العذار والطرب والظرف وغير ذلك...)، ج 4، ص. 226-228. وأمثال هذه الحكايات التي تصور الجانب الحضاري المترف عديدة في دواوين الشعراء، وخاصة شعر الطبيعة والخمر.

(35) صورة تتكرر كثيرا في أشعارهم.

وبين الماضي والحاضر تنشطر حياة الشاعر شطرين، شطر النعيم والأنس وشطر الغربة والحنين؛ بين الماضي والحاضر يذوب هذا الشاعر حنينا وتفجعا ولهفة.... يختلف التعبير والتنويع الأسلوبي تبعا لاختلاف نوعية التجربة من شاعر لآخر.... حنين يمتد إلى ما بعد الموت، كما نجد في تلك القصائد التي يوصي الشعراء بأن تكتب على قبورهم. وكلها تدور حول اللهفة إلى الماضي، كما عند ابن شهيد وابن خفاجة والمعتمد بن عباد، حيث يستشرفون النهاية، ويتجاوزون بإحساسهم وخيالهم حواجز الزمن، حنين إلى الماضي والمستقبل معا.

المبحث الثاني

شعر الغربة والحنين بالأندلس

(عرض تاريخي نقدي)

إذا كنا قد استعرضنا ـ في إيجاز ـ أهم البواعث الموضوعية والدواعي النفسية التي لعبت دورا هاما في ازدهار غرض الغربة والحنين، لدى الأندلسيين، فإننا سنعمد في الصفحات التالية، إلى تتبع هذا الموضوع متدرجين مع التسلسل التاريخي محللين بعض أشكال مظاهره ومستخلصين بعض ثوابت رؤاه.

ولعل من غريب الصدف، أن يكون أول شعر أنشد على هذه الجزيرة، أبياتٌ في تصوير الغربة والحنين إلى المشرق، تنسب لعبد الرحمن الداخل، يخاطب فيها نخلة منفردة فيربط بين الغربتين :

تبدت لنا وسط الرصافة نخلة ... تناءت بأرض الغرب عن بلد النخل[1]
فقلت : شبيهي في التغرب والنوى ... وطول التنائي عن بني وعن أهلي
نشأت بأرض، أنت فيها غريبة ... فمثلك في الاقصاء، والمنأى مثلي

إلا أننا في هذه المراحل الأولى من الوجود العربي بالأندلس، لا نجد ما يفي بهذا الغرض، فقد كان الشعر عبارة عن أبيات أو مقطوعات ينشدها هؤلاء العرب الأوائل يدور معظمها حول الخلافات السياسية والنزاعات القبلية والعنصرية. وتسجل تلك الوقائع والحروب التي كانت تنشب بينهم، كما يروي ذلك ابن الأبار في «الحلة السيراء»[2].

(1) انظرها في **البيان المغرب**، ج 2، ص. 90.

(2) **الحلة السيراء**، لابن الآبار، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، 1963، ج 1، ص. 64، 65، 66، 70، 102 وما بعدها.
* يكاد هذا القسم يدور كله حول هذه المرحلة الأولى، موردا الأشعار التي تصور ذلك الصراع بين الأطراف المتنازعة.
* انظر أيضا : **تاريخ الأدب الأندلسي** عصر سيادة قرطبة، لإحسان عباس عن تأسيس الشعر الأندلسي.

فقد كان هم العرب في بداية الأمر منصبا على فرض الوجود بالبناء والتعمير، والعمل على استتباب الأمن ودواعي الاستقرار.

أما المرحلة التالية، التي تعد بداية الأدب الأندلسي والتي تشمل الخلافة الأموية والعامرية، فقد كانت المواضيع تتراوح بين مقطوعات في الزهد والنصائح والاعتبار، وأحيانا نظرات مستخلصة خاطفة في الناس والزمان والحياة وغيرها من المشاعر الذاتية، بالإضافة ـ طبعا ـ إلى المديح الرسمي والهجاء والفخر والغزل والتشوق...

إلا أن أهم المواضيع الطاغية هي وصف مظاهر الطبيعة الأندلسية، ومظاهر حضارتها، من خمر، ومجالس أنس، وغناء في أبيات ومقطوعات، وقصائد قصيرة نسبيا ـ حسبما أورد الحميدي(3) والضبي(4) وغيرهما من كتاب السير والتراجم...

ومن هذه الأمثلة أبيات لأحمد بن أبي المغا(5) :

أما ترى قضب الريحان مشرقة　　عن كل أزهر لماع التباشير(6)
كأنها مقل أحداقها ذهب　　جفونها فضة زينت بتدوير

ومنها أبيات لعبد الملك بن محمد المعروف بالنظام :

أما ترى المزن كيف ينتحب　　ودمعه في الرياض ينسكب(7)
والأرض مسرورة بزينتها　　مما بها، يستخفها الطرب

إن الدافع إلى النظم في هذه المقطوعات التي تصور الطبيعة غالبا ما يكون خارجيا، هو تلك المجالس التي كان يعقدها الخلفاء الأمويون وأمراؤهم، حيث يقترحون موضوعا يكون نواة الإنشاد، ومجالا للتنافس بين الشعراء لإظهار التفوق وقوة العارضة.

فالحميدي، مثلا، يورد حكاية ابن العريف النحوي إذ حدث أن جيء إلى المنصور بن أبي عامر بوردة في غير أوانها، فقال صاعد اللغوي :

---

(3) انظر في **جذوة المقتبس**، للحميدي، الصفحات : 127ـ225ـ318 وغيرها.

(4) انظر في **بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس**، للضبي الصفحات :1، 3، 216، 354، 355، 518، 519، 520، 521، 529، 532، 536، 537، 538 وغيرها...

(5) في **البغية** «المضا».

(6) **الجذوة**، للحميدي، ص. 318.

(7) **البغية**، للضبي، ص. 381.

أتتك أبا عامر وردة يحاكي لها المسك أنفاسها[8]
كعذراء أبصرها مبصر فغطت بأكمامها رأسها

فاستحسن المنصور ذلك؛ فحسده أبو القاسم بن العريف وقال إنها مسروقة من عباس بن الأحنف... إلى آخر الحكاية[9].

فمثل هذه المواضيع التي تقترح في تلك المجالس كانت هي الطاغية حسب المؤلفات الأدبية التي تناولت تلك المادة بالجمع، منها كتاب أبي عبد الله الكتاني الطبيب المعنون بـ : **التشبيهات من أشعار أهل الأندلس**[10] وكتاب **البديع في وصف الربيع**[11] لأبي الوليد الحميري، **الارتياح إلى ذكر الراح**[12] لابن مسلمة وغيرها، وإن كان هذا الأخير لم يصلنا ـ وكلها كتب تستقي مادتها الشعرية، مما كان يدور في هذه المجالس، وفي البيئة العامة، من مفاضلة ومناظرة بين وصف الأزهار والرياحين، ووصف مجالس الشراب والسقاة والجواري... الخ، تلك المفاضلة والمعايرة التي تعكسها هذه الأبيات :

تعاير السوسن والجلنار والأقحوان الغض بين البهار[13]
مبتسما ذاك وذا موضحا عن حسن توريد واستنفار
واستحكم الورد ببرهانه وانتحل الفضل معا والفخار

كما تكشف هذه «المعايرة» و«المفاضلة» عن علاقتها بالبنية الصراعية العامة في الأندلس: الصراع بين العناصر والقبائل، بين المسلمين والمسيحيين، بين العرب والبربر... وتكشف بالتالي، عن أسلوب السجال والجدال الذي كان يسود تلك المجالس، في جانبها الثقافي والأدبي، والنزعة إلى إظهار الغلبة والتفوق على جميع المستويات.

---

(8) **الجذوة**، ص. 194 وما بعدها.

(9) انظر الحكاية في نفس الصفحة من الجذوة، كما أوردها ابن بسام بتفصيل في **الذخيرة**.
* انظر عن إحسان عباس في كتابه **تاريخ الشعر الأندلسي**، «عصر الطوائف والمرابطين»، ص. 196 عن تشجيع الممدوحين للشعراء على القول في النواوير والأزهار والمفاضلة بينهما.

(10) كتاب **التشبيهات**، مطبوع بتحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، مايو 1966، سلسلة المكتبة الأندلسية/15.

(11) كتاب **البديع في وصف الربيع**، للحميري، مطبوع بتصحيح ونشر هنري بيريس، 1940.

(12) عن ابن مسلمة انظر **الذخيرة**، ق2، م1، ص. 105 وما بعدها.

(13) **الجذوة** للحميدي، ص. 386ـ387.

كما تظهر هذه النصوص نوعية الشعر الذي كان يستأثر باهتمام الناس، شعراء ونقادا، كما قال إحسان عباس(14).

ويكشف صاحب «البديع في وصف الربيع» في توجهه النقدي، عن مثل هذا الاهتمام، معلقا على أبيات لأبي بكر بن القوطية قائلا : «ولصاحب الشرطة، أبي بكر بن القوطية في هذا المعنى الذي عرضت إليه في كتابي، **وقصدته** بتأليفي نوادر مبتدعة، ومعان مخترعة، وقطع من السحر مقتطعة...»(15).

ومن خلال الأمثلة التي أوردها، يتضح أن معظمها في وصف الأزهار والنواوير والربيع والرياض... وغالبا ما اتخذت مقدمات لقصائد مدحية، وبعضها يأتي مقترنا بوصف الخمر والغزل، وكلها تكشف عن ذلك التوجه النقدي عند المؤلف، وهو «إيراد المستحسن المستغرب، والمستطاب المستعذب»(16).

وتقتضي تناول الموصوف من جميع الجهات وتقصي جزئياته، وذلك بتكديس أكبر كمية من التشبيهات والاستعارات للموصوف الواحد.

وكلما كانت الصورة مغربة جديدة، وافقت رضى الممدوح والذوق العام، ونالت استحسان النقاد(17).

فمثلا يورد قصيدة أبي الأصبغ بن عبد العزيز، يصف فيها البنفسج. وقد أتى له بتشبيه خاص في كل بيت: فهو تارة رقعة زرقاء من كبد السماء، وهو لمة الحسناء، وهو لجة كحلاء، وهو أخيرا درع الحاجب الذي يمدحه... الخ(18).

ويعلق الحميري على وصف ابن هانىء الأندلسي لنور الرمان في قطعة بأن تشبيهاتها من التشبيهات العقم:

وبنت أيك كالشباب النضر   كأنها بين الغصون الخضر(19)

---

(14) **تاريخ الأدب الأندلسي**،عصر سيادة قرطبة، ص. 110 وكذا ص. 196 من : **عصر الطوائف والمرابطين**، لنفس المؤلف.

(15) **البديع في وصف الربيع**، ص. 20.

(16) نفسه، ص. 20.

(17) تلك ظاهرة سينميها ابن شهيد من خلال منظوره النقدي في **التوابع والزوابع**.

(18) انظرها في **البديع في وصف الربيع**، ص. 105.

ه انظر في نفس السياق، أمثلة أخرى.

(19) **البديع في وصف الربيع**، ص. 159.

جنان باز أو جنان صقر قد خلفته لقوة[20] بوكر
كأنما مجت دما من نحر أو سقيت بجدول من خمر
لو نبتت في تربة من جمر لو كف عنها الدهر صرف الدهر
جاءت بمثل النهد فوق الصدر تفتر عن مثل اللثات الحمر
في مثل طعم الوصل بعد الهجر

فكلما تعددت الصفات والتشبيهات للموصوف الواحد، حظيت بالاستحسان، كما في إحدى تعاليق المؤلف على أبيات أحد القضاة في النيلوفر : «يصفه بوصفين غريبين ويشبهه بتشبيهين في قطعة واحدة...»[21].

وتظهر أمثال هذه المؤلفات أيضا أن الجانب المطرب والمشرق والنادر هو الهدف المقصود في الصورة، والهدف من إيراد التشبيه طلب الصورة النادرة الطريفة، كقول الحميري :

«ومن المشرق جماله، الموبق كماله، المعدوم مثاله ما أنشدنيه أبو جعفر بن الأبار :

وآس كاسمه للهم آس تتيه به حلى الزمن القشيب[22]

ففي هذا السياق تدرس تلك الظاهرة الأسلوبية في عناوين المؤلفات أمثال «المشرق»[23]، «المغرب» «المرقصات والمطربات»، «المطرب»[24]، وغيرها من المؤلفات التي تسير في هذا السياق. كلها تتمحور حول مفهوم معين للشعر، وجانب خاص من الصورة.

كما تدرس تلك الظاهرة الأسلوبية التي تبدأ بها غالبا هذه القطع الوصفية، حيث تبدأ «بالواو» التي تدل على حالة من الانشراح والدهشة والانبهار : «وثلاثة...» و«نرجس» و«روض»... أو «الفاء»: «فانظر إلى كذا...» «فانظر إليه...»، أو تبدأ بعبارة : «أما ترى قضبان الريحان...»، «أما ترى المزن...»[25]،

(20) لقوة : العقاب الأنثى.
(21) البديع، ص. 141-142.
(22) نفسه، ص. 89.
(23) المشرق، والمغرب، والمرقصات والمطربات، لابن سعيد المغربي.
(24) لابن دحية الكلبي.
(25) انظر، ص. 54 وما بعدها من هذا الكتاب.

وهي كلها تعابير تفيد الدعوة إلى **الرؤية** البصرية أكثر مما تصف حالة داخلية، أو إحساسا رمزيا.

إنها رؤية تفيد حالة من الإعجاب والطرب والانبهار، وهو غالبا طرب العين والحواس الخارجية(26)، حيث تبدو الطبيعة بنواويرها وأزهارها وقد تراقصت فيها الظلال وتزاحمت فيها الألوان ـ وإن تناقضت ـ تبدو في ثوبها القشيب، وقد اختلط بكل ذلك لمعان الذهب والفضة والأحجار الكريمة، الذي يستوحي كل ذلك من أجواء الحضارة الأموية ومن مظاهر الترف في قصور الخلفاء، زمن الأوج والقوة والازدهار. ومثل هذه الصور التي تعكس هذا الألق والترف الحضاري، هذه الأبيات لأحد القضاة، يصف النيلوقر الذي سبق استحسان الحميري لها :

كأنما النيلوقر المستحسن الغض البهج(27)
مقلة خوذ ملئت سحرا وغنجا ودعج
أو خاتما من فضة وفصه من السبج

وكقول آخر :

ألا حبذا السوسن الأزرق ويا حبذا حسنه المونق(28)
حكى لونه لون فيروزج جرى وسطه ذهب مشرق

ونادرا ما نجد مثل هذا الشعور في وصف وردة غريبة يشركها الشاعر إحساسه بالغربة، والبعد عن الديار كما عند ابن هارون الرمادي :

يا خدود الحور في إخجالها قد علتها حمرة مكتسبة(29)
اغتربنا أنت من بجانة وأنا مغترب من قرطبة

وهناك جانب آخر يمكن استخلاصه من هذه الصور والأوصاف، هو جانب الحياة الحضارية للمجتمع الأندلسي؛ فتظهر، مثلا، كيف أنه من عادة الأندلسيين :

1 ـ اكتساب البساتين، وزرعها بالأزهار، فكثيرا ما يرد في هذه المؤلفات الإشارة إلى أن واجب الضيافة يقتضي إدخال الضيف إلى تلك البساتين للاستجمام

(26) في هذا الصدد أيضا انظر صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، القاهرة 1987، ص. 251.
(27) **البديع**، ص. 141ـ142.
(28) نفسه، ص. 139.
(29) نفسه، ص. 122.

والفرجة، كما يذكر الحميري : أن ذا الوزارتين، أبا عمرو بن عباد، دخل إلى بستانه (أي بستان الحميري) فوصف ما به من الأزهار كالياسمين... الخ.

كأنما ياسمينك الغض كواكب في السماء تبيض[30]
والطرق الحمر في جوانبه كخد عذراء ناله عض

2 ـ هناك جانب اجتماعي آخر يمكن استخلاصه من مثل هذه الأبيات، وهو صورة العلاقة بين الرجل والمرأة، والتركيز على وصف العلاقة الحسية دائما: فكثيرا ما يتكرر تشبيه الأزهار والورود وما فيها من بقع لونية مغايرة بصورة العض في خد الفتاة... الخ.

فالورد وجنة خود بيضاء، غراء، بضه[31]
كما البنفسج خد أبقى به الهشم عضه

فمثل هذه الصور ترد كثيرا في هذه المختارات، وهي ـ كما سبق ـ تكشف عن ذلك الجانب اللاهي المترف من المجتمع الأندلسي القائم على الاسترقاق واتخاذ الجواري والغلمان وسيلة لتلك الحياة اللاهية المترفة[32].

ويروي الحميري أن أبا الحسن بن علي أخبره : «أنه طالع بستانا له بغربي قرطبة، وكان فيه باقلاء، فجعل بعض الغلمان ينقي منه ويناوله، فقال قطعة لطيفة وصف فيها الباقلاء، وتغزل بالغلام حتى خجل وسقطت حبات الباقلاء من يده...»[33].

ومثل هذه الصورة الحسية تبرز أيضا في النثر. وذلك عندما يقدم المؤلف لبعض تراجمه، واصفا إعجابه بشعر المترجم له «أعذب من الجريال في صحن الخد، وأطيب من الوصال بعد الصد...»[34]. ولابن بسام، كما لابن خاقان، أساليب عديدة تشبه هذه في مقدمات تراجمهم.

---

(30) نفسه، ص. 91.
(31) نفسه، ص. 43.
(32) انظر في هذا الصدد : صلاح خالص في **اشبيلية في القرن الخامس الهجري**. الفصل الخاص بالموضوعات الرئيسية في الشعر الأندلسي، ص. 88 وما بعدها.
ـ انظر أيضا الفصل الخاص بعناصر المجتمع الأندلسي في نفس الكتاب، ص. 29 وما بعدها.
(33) **البديع**، ص. 156ـ157.
(34) انظر **المطرب**، لابن دحية، ص. 175.

ويقابل هذه الصور اللهوية في المجتمع الأندلسي صور أخرى عديدة ترد في هذه الأشعار، وإن كانت قليلة بالنسبة لصور الطرب واللهو. ذلك ما يتصل بجانب الحرب والصراع على هامش وخارج هذا المجتمع، وذلك عندما تقترن صور الحرب بصورة الطبيعة والمرأة، وتتمازج الأجواء والرؤى: جو الطرب واللهو بجو الحرب والصراع. مثل هذه الأبيات لأبي جعفر بن الأبار، يشبه فيها أوراق السوسن بالسيوف التي سلت لقتل الجناة. يقول في البيت الأخير من القصيدة :

كأنما أوراقه وكأنه بيض ... سللن لقتل جان قد جنى[35]

لكن هذه الرؤية، التي تزاوج بين صورة الحرب[36] في سياق صورة الطبيعة، ستنمو أكثر في العهد العامري، خاصة عند ابن دراج القسطلي، الذي وصف معظم غزوات المنصور العامري، وابنه المظفر، ويورد له صاحب البديع هذه القطعة التي أرسلها إلى المظفر بن أبي عامر، وفيها يصف السوسن والخمر، والحرب في مزج تام وغريب بين الصورتين :

جهز لنا في الروض غزوة محتسب ... واندب إليها من يساعد وانتدب[37]
واهزز رماحا من تباشير المنى ... واسلل سيوفا من معتقة العنب
وانصب مجانقا من النيم التي ... أحجارهن من الرواطم والنخب
لمقاعد من سوسن قد شيدت ... أيدي الربيع بناءها فوق القضب
شرفـــاتها من فضة وحماتها ... حول الأمير لهم سيوف من ذهب

لقد اختلطت الرماح والسيوف والشرفات والمجانيق والغزوة بالروض والخمر والسوسن والربيع والرواطم... فلا تدري ماذا يصف : الحرب أم الطبيعة، وأية رؤية تشكل مثل هذه الصورة: رؤية الصراع والحرب أم رؤية الطرب واللهو.

إن مثل هذه الصور، التي تمتزج فيها صورة الطبيعة بصورة الحرب، سيتضح بروزها أكثر فيما بعد، في عهد الطوائف، ثم في عهد المرابطين على الخصوص، حيث سيلعب البعد العاطفي الجماعي ـ عاطفة الجهاد ـ الأساس في تشكيل هذه الصور وهذا المزج، كما نجد عند ابن عمار يمدح :

---

(35) **البديع**، ص. 136.

(36) في هذا الصدد أيضا انظر : **انتاج الدلالة الأدبية**، صلاح فضل ص. 240.

(37) **البديع**، ص. 133.

أثمرت رمحك من رؤوس ملوكهم لما رأيت الغصن يعشق مثمرا(38)
وصبغت درعك من دماء كماتهم لما رأيت الحسن يلبس أحمرا

وكما عند أبي عطية المحاربي يهنىء عبد الله بن مزدلي بالرجوع من غزوة في الروم، ويصف ما أحدثه هذا البطل المرابطي في الأعداء لحظة الصدام: من ضرب قد صبغ النصول، ومن طعن يبتعث النجيع، كما تتفتح الأكمام عن زهر شقائق النعمان :

والضرب قد صبغ النصول كأنما يجري على ماء الحديد ضرام(39)
والطعن يبتعث النجيع كأنما ينشق عن زهر الشقيق كمام

وعلى منوال كتاب «البديع»، وفي نفس السياق والفهم لوظيفة الشعر، يدور كتاب «التشبيهات من أشعار أهل الأندلس» لابن الكتاني؛ فهو يركز غالبا على تلك التشبيهات النادرة والطريفة في أوصاف الأندلسيين لكل مظاهر الكون، وللجوانب الحضارية والاجتماعية، ذلك الجانب الحسي الباهر الذي تقف فيه الصورة عند حدود الرؤية البصرية، لا تتعداه كثيرا إلى ما وراءه من شعور أو إحساس إنساني، كهذه الأبيات ليوسف بن هارون الرمادي في وصف محبوبته :

قد وضع الكف على خده مفكرا من غير أشجان(40)
كأنما يستر عن ناظري بنانه وردا بسوسان
كأنما أطرافه فضة صيغ لها أظفار عقيان

فقد جمد شعور هذا المحبوب وإحساسه، ولم يتعدى في وصفه، حمرة الوجه، وبياض اليدين، وحمرة الأظفار...

ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل زاد في تجميد هذه الصورة عندما عمد إلى جعل اليد الإنسانية فضة صيغ لها أظفار عقيان.

وغير هذا من الأمثلة التي تبتعد عن الموضوع، لو حاولنا تتبعها، وهي أمثلة نستخلص منها نفس الملاحظات السالفة عن نوعية الرؤية إلى الشعر، والجوانب الحضارية والثقافية.

(38) من رسالة الشقندي الواردة في النفح، ج 4، ص. 177 وما بعدها.
(39) القلائد، ص. 219.
* انظر في هذا السياق قصيدة لأبي الحسن بن سعد الخير في : زاد المسافر، ص. 145، وقصيدة ابن الزقاق في الزلاقة، الديوان، ق. 111.
(40) كتاب التشبيهات، ص. 122 القطعة 222.

وبعضها يلمح تلميحات إلى جوانب أنثربولوجية خاصة بالمجتمع الأندلسي، تتجلى بالخصوص في ذلك الجمع ـ في تطرف ـ بين الدين والانحلال الأخلاقي، بين الجدي واللهوي في ازدواجية مشروعة[41]. وهذا يحتاج إلى دراسة موسعة، ليس مجالها هذا البحث، وما قصدنا سوى التاريخ بإيجاز لشعر الغربة والحنين.

ولكن ما تقدم من طغيان الأغراض اللهوية، كالوصف والغزل والخمريات، لا يعني أننا نعدم أمثلة تصور عواطف الشاعر الذاتية، وتتغنى بلواعجه، وتصف الجانب الآخر غير المطرب من حياته. فهناك أمثلة عديدة، سواء عند شعراء كبار أمثال أبي المخشي[42] في تصوير معاناته أم عند يحيى الغزال[43] أو عند شعراء آخرين مغمورين ذكرهم أصحاب التراجم أمثال حسان بن مالك، الذي أورد له الحميدي قصيدة هامة في الحنين وذكر الأولاد.

سقى بلدا، أهلي به وأقاربي ... غواد بأثقال الحيا وروائح[44]
وهبت عليهم بالعشي والضحى ... نواسم من برد الظلال فوائح
تذكرتهم والنأي قد حال دونهم ... ولم أنس، ولكن أوقد القلب لافح
ومما شجاني هاتف، فوق أيكة ... ينوح ولم أعلم بما هو نائح
فقلت اتئد، يكفيك أني لنازح ... وأن الذي أهواه عني نازح
ولي صبية مثل الفراخ بقفرة ... مضى حاضناها فأطحتها الطوائح
إذا عصفت ريح، أقامت رؤوسها ... فلم تلقها إلا طيور بوارح

وهناك، بالاضافة إلى هؤلاء، أشعار أبي عبد الله الخشني في الحنين إلى العراق :

---

(41) في هذا الصدد انظر كتاب إحسان عباس، **الشعر الأندلسي والأخلاق**
- انظر خاصة ازدواجية القاضي ابن ذكوان... ومن أمثلة ذلك، أنك تجد عند أصحاب التراجم والمؤلفات الأدبية الثناء على المترجم له، ووصفه بالتقوى والصلاح، ثم يعقب ذلك بأبيات قالها في الخمر والمجون والتغزل بالغلمان.
- انظر مثلا تقديم ابن بسام لشخصية الشاعر أبي عبد الله بن عائشة في **الذخيرة**، ق3/م2، ص. 887 : «أي فتى طهارة أثواب ورقة آداب...» ثم أردفها بأبيات في الغلمان وقد تبعه صاحب **الخريدة** في تقديم نفس الشاعر (كان متزهدا، عفيفا، متقشفا...) ثم يأتي الاستشهاد له بأبيات قالها في غلام باتا يتعطيان الخمرة.
- كما نجد هده الازدواجية عند كبار الشعراء كالأعمى التطيلي وابن حمديس وابن خفاجة... **فهم يتغنون بقيم الاسلام**، ويحضون على التوبة والصلاح وفي نفس الوقت يتغنون بالخمر والغلمان، بل ويستعد بعضهم بيع دينه في سبيل غلام نصراني أو يهودي : انظر مثلا أبيات ابن الزقاف في الغلام اليهودي في ديوانه، ص. 113.

(42) انظر أبا المخشي في **الحلة السيراء**، **والبغية**، للضبي، ص. 528.

(43) انظر **البغية**، ص. 500، **الجذوة**، ص. 351 ـ **المغرب**، ج 2، ص. 57.

(44) **الجذوة**، للحميدي، ص. 196.

كأن لم يكن بين ولم تك فرقة إذا كان من بعد الفراق تلاق[45]
كأن لم يؤرق بالعراقين مقلتي ولم تمر كف الشوق ماء مآق
ولم أزر الاعراب في خبت أرضهم بذات اللوى من رامة وبراق
ولم أصطبح بالبيد من قهوة النوى بكأس سقانيها الفراق دهاق
بلى وكأن الموت قد زار مضجعي فحول مني النفس بين تراق
أخي، إنما الدنيا محلّة فرقة ودار غرور آذنت بفراقي
تزود أخي من قبل أن تسكن الثرى ويلتف ساق للنشور بساق

ففي هذه القصيدة ربط عميق بين مأساوية الفراق والبين في الحياة، وبين الفراق الأبدي، وفيها نداء إنساني حار للتقوى والصلاح.

ومن قصائد الغربة والحنين أيضا ما نظمه قاضي الجماعة بقرطبة، لما رحل عنها، وهو محمد بن أبي عيسى الليثي.

(عـ)ويل[46] أم ذكرى من ورق مغردة على قضيب بذات الجزع مياس
رددن شجوا، شجا قلب الخلي فقل في شجو ذي غربة ناء عن الناس
ذكرنه الزمن الماضي بقرطبة بين الأحبة في لهو وإيناس
هجن الصبابة، لولا همة شرفت فصيرت قلبه كالجندل القاسي
كم بين آل أبي عيسى وراكبهم من صحن سهب، وطود شامخ راسي
ومن بحار إذا هاجت بصاحبها أهدت له الخوف محمولا على الرَّاس

وكذلك هذه الأبيات لسليمان بن مهران السرقسطي[47] :

خليلي ما للريح تأتي كأنها يخالطها عند الهبوب خلوق[48]
أم الريح جاءت من بلاد أحبتي فأحسبها ريح الحبيب تسوق
سقى الله أرضا حلها الأغير الذي لتذكاره بين الضلوع حريق
أصار فؤادي فرقتين فعنده فريق وعندي في السياق فريق

---

(45) الجذوة، ص. 68، انظرها في المغرب أيضا، ج 2، ص. 54ـ57.
(46) الجذوة، ص. 84، اقترح زيادة حرف إلى كلمة «ويل» حتى يستقيم معنى البيت هكذا (عويل).
(47) ترجمته في الجذوة، للحميدي، ص. 255.
(48) الجذوة، ص. 225ـ226.

الفصل الثاني
قرطبة رمز الحنين

تمهيد

المبحَث الأول : ابن شهيد

- حنين إلى اللذة الصاخبة

المبحَث الثاني : ابن زيدون

- حنين إلى العيش الأخضر
- نعمة الحب وإشراقة الطبيعة

تمهيد

إذا نحن تجاوزنا هذه العهود الأولى إلى عهد السيادة القرطبية وملوك الطوائف، ثم عصر المرابطين... سنجد أن المقياس النقدي المراعى في جودة الشعر لم يتغير كثيرا، سواء عند ابن خاقان في قلائده، أم عند ابن بسام في ذخيرته، وخاصة هذا الأخير: فقد أدار كتابه حول البديع، وفضله على جميع المقاييس الفنية، واتخذه العمدة في الجودة الفنية فيما كان يورد من منتخبات نثرية أو شعرية. وفي الكتاب آراء نقدية هامة حول هذا الجانب البديعي من خلال تعليقاته وشروحه وتفريعاته للفنون البديعية وإيراد أسمائها[1].

وسيستمر نفس المنظور إلى الشعر ووظيفته في عصر الموحدين عند كل من ابن سعيد في «المغرب» ثم عند ابن دحية خاصة من خلال «المطرب». فهو يعتمد نفس المقياس؛ وعنوان كتابه دليل على ذلك التصور الخاص للشعر فمن خلال تعليقاته الكثيرة على النصوص الشعرية، يتضح هذا المفهوم عنده: فهو يعلق على بيت قائلا : «فيه من صنعة البديع : المقابلة» أو يقول «ومن مليحها قوله...»[2].

وهو لا يخفي إعجابه بصنعة المطابقة، وأحيانا يعلق على أبيات ابن حمديس في الغزل والخمر استحسانا؛ فيقول : «ما أحسن هذه الاستعارة، وأحلى هذه العبارة»[3].

---

(1) اهتم ابن رشيق في العمدة بالبديع، وأولاه عناية كبرى، وأطلقه على فنون البلاغة المختلفة، ونحن لا نستبعد تأثر هؤلاء المؤلفين به انظر : **مناهج بلاغية**، لأحمد مطلوب، ص. 133.

(2) **المطرب**، ص. 47.

(3) نفسه، ص. 56.

لكن رغم هذا الذوق السائد في فهم الشعر وتقيم جودته، فقد كانت هناك دوافع أقوى من ذوق العصر ومقاييس النقاد جعلت الشعر يتوجه وجهة أخرى مناقضة دوافع سياسية خارجية وداخلية، بالاضافة إلى الدوافع الذاتية الخاصة بتجارب الشعراء، عملت كلها على نمو وازدهار غرض الغربة والحنين، ووجدت صورة أخرى مناقضة للأولى في الرؤية إلى الحياة والناس والزمان، هي صورة الأسى والتفجع، مقابل صورة الطرب واللهو.

ـ فكيف جاءت هذه الصورة عند شعراء هذا العهد ؟

ـ وكيف تجلت وتمظهرت عند كل شاعر من هؤلاء الشعراء؟

هذا ما سنحاول الكشف عنه من خلال نصوص لكل من ابن شهيد، وابن زيدون. أما ابن دراج فسنفرد له دراسة خاصة مستقلة.

المبحث الأول

ابن شهيد

حنين إلى اللذة الصاخبة.

«... كان بقرطبة، في رقته وبراعته وظرفه، خليعها المنهمك في بطالته، وأعجب الناس تفاوتا ما بين قوله وفعله، وأحطهم في هوى نفسه، وأهتكهم لعرضه، وأجرأهم على خالقه...».

الذخيرة، ق 1/م1/ص 36

لقد عاش ابن شهيد ـ حسب المؤرخين وحسب شعره ـ حياة صاخبة ماجنة، وأصيب وهو في عنفوان شبابه بالفالج لإدمانه الخمر. هذه الحياة اللاهية لم يكن عليها الشاعر وحده، بل كانت عليها طائفة من الشعراء الأندلسيين، خاصة من عاش منهم ـ كابن شهيد ـ في وسط أرستقراطي متحضر، وتوفرت له أسباب اللهو والتفرغ لحياة البطالة.

ومن ثم، فإننا نجد في ديوانه قصائد غزلية صارخة في الغلمان، تدعو إلى المجون، أو تحكي مغامراته وتقص من خلال الحوار بينه وبين الجواري مدى عبثه وأبيقوريته وطلبه اللذة الحسية[1].

وتظهر بعض قصائده في الغلمان والجواري شبقية مثيرة تبلغ به حد السادية، كما في هذا البيت :

ندوس بها أبكار نور كأنه ... رداء عريس أوذنت بحليل[2]

(1) انظر على سبيل المثال القصيدة 38 و53 في الديوان.

(2) الديوان، ق. 67.

ـ وعن هذه النزعة الأبيقورية انظر مقدمة المحقق، ص. 25.

وغيرها من الصور الجنسية الصارخة[3] التي قد تخرج بنا عن الموضوع، لو حاولنا استقصاءها؛ وهي ـ في نظرنا ـ ظاهرة مرضية، يزكيها محاولته الانتحار لما اشتدت عليه وطأة المرض، كما يزكيها رثاؤه لنفسه[4].

إن أهم محور، يشكل قصائده الغزلية في الجنسين معا، هو اللذة المثيرة الصارخة. إلا أنه بالقراءة المتعمقة لحياته وشعره، يتبين أن كل ذلك، ينم عن حزن عميق، وشعور بمأساوية الوجود لا حد له، يذكرنا بأبي نواس في ذلك الاتجاه المستهتر والمظهر الخليع الذي يخفي باطنا متأزما.

وقد أكد ذلك محقق ديوانه، حيث قال : «إن في شعره نزعة تشاؤمية حادة وكره للإنسانية يظهر[5] بوضوح في القصائد (65/63/57).

وقد زادت حدة هذه التشاؤمية بعد سقوط مدينته الأثيرة، قرطبة، التي لا يطيق الابتعاد عنها، فرثاها بقصائد عديدة حن فيها إلى حياته اللاهية في أحضانها[6].

هكذا نجد أن الحنين عند ابن شهيد يتمظهر في ثلاثة مظاهر:

1 ـ حنين إلى قرطبة التي أصبحت خرابا وأطلالا.

2 ـ حنين إلى اللذة الصارخة المفتقدة.

3 ـ ثم حنين إلى الحياة الدنيا من خلال رثائه لنفسه.

أما المظهر الأول، فلعل أهم قصيدة تصلح نموذجا : رائيته المشهورة التي سنقتصر على أبيات منها :

عهدي بها والشمل فيها جامع   من أهلها والعيش فيها أخضر[7]

---

(3) كثيرا ما كان يسخر من الأعضاء الجنسية، ويوظفها توظيفا ساخرا، صارخا، في شعره وفي تشبيهاته النثرية.
انظر أوصافه النثرية في التوابع والزوابع.

(4) انظر القصائد : 17، 28، 55 في الديوان.

(5) انظر غوميس : Gomez : Poemas arabigo-andaluces.
* كما لاحظ «نيكل» أن تشاؤم ابن شهيد أعم وأشمل من تشاؤم المعري في نفس المرجع السالف، انظر مقدمة الديوان، ص. 70.

(6) ويرى محقق الديوان : أن هذه النظرة اليائسة المتشائمة السوداء عند ابن شهيد تظهر على مستويين اثنين : أولهما تشاؤم شخصي، ينبع من تقلبات الحياة وطبيعتها المؤسية. أما الثاني فيأس تاريخي يقوم على الاعتقاد بأن العالم يمر بعملية انحطاط تاريخي درجة درجة، انظر مقدمة الديوان، ص. 71ـ72.

(7) الديوان، ق. 26، ص. 109ـ111.

وريـاح زهرتها تلوح عليهـم   بروائـح يفتـر منها العنبـر
والدار قد ضرب الكمال رواقـه   فيها وباع النقص فيها يقصـر
والقوم قد أمنوا تغير حسنهـا   فتعممـــوا بجمـــالها وتـــأزروا
يا طيبهم بقصورها وخدورهـا   وبدورهـم بقصورهـا تتخـــدّر
والقصر، قصر بني أمية، وافـر   من كل أمر والخلافة أوفـر
والزاهريـــة بالمراكب تزهـــر   والعامريـة بالكـواكب تعمـر
والجامع الأعلى يغص بكل مـن   يتلو ويسمع ما يشاء وينظـر
ومسالك الأسواق تشهد أنهـا   لا يستقل بسالكها المحشـر
يــا جنة عصفـت بها وبأهلهـا   ريح النوى، فتدمرت وتدمـروا
آسى عليك من الممات وحق لـي   إذ لـم نزل بك في حياتك نفخـر
يا منزلا نزلت به وبأهلـه   طير النـوى، فتغيروا وتنكـروا
جاد الفرات بساحتيك ودجلـة   والنيل جاد بها وجاد الكوثـر

ففي القسم الأول من هذه القصيدة استرسال مع الذكريات واسترجاع لماضي المدينة، حيث الشمل جامع، وحيث العمران وحشد الأسواق، والجامع الغاص بالمتدينين، وحيث الأمن والجمال والروائح العبقة والأزهار. يتذكر الشاعر أيام كانت منضوية تحت لواء الأمويين، لا نزاع ولا تفرقة أو حرب.

ثم ينتقل في القسم الثاني إلى نداء تلك الجنة (المدينة) التي عصفت بها رياح النوى، وبأهلها ريح الدمار، متحسرا على ما أصاب قومها وسرواتها وعلماءها من تشريد وتفرقة... إن الماضي عند ابن شهيد كله يتركز في هذه المدينة : فسقوطها سقوط لذلك الماضي وذهاب لأجمل مرحلة من حياته، حياة البطالة واللهو والمتعة.

وللشاعر قصائد أخرى، غير هذه، في الحنين إلى ماضي قرطبة، منها مقدمة طويلة في الحنين مهد بها لمدح عبد العزيز المؤتمن :

هاتيك دارهـم فقف بمغانهـا   تجد الدموع تجدُّ فـي هملاتهـا
عجنا الركاب بها فهيـج وجدنـا   دمن ذعرن السرب من إدمانها[8]

وفيها يسترجع ذكريات زمن الصبوة، ويبكي شبابه في تلك الديار والدمن.

---

(8) الديوان، ق. 68.

أما حنينه إلى اللذة واللهو، فتظهره تلك القصائد التي نظمها في المرحلة الأخيرة من حياته، عندما أخذ يشعر بافتقادها لاشتداد وطأة المرض عليه...

وتظهر قصائده الأخيرة في أحد الغلمان ـ كما يقول محقق الديوان ـ كيف تستولي عليه هذه الرغبة العارمة ويستبد بمشاعره ذلك الغلام، وهو في النزع الأخير من حياته[9].

ويقول الدكتور يعقوب زكي : «... وهنا نرى بوضوح مرة أخرى ذلك التوتر العصبي، في شخصيته المتناقضة المعقدة، فبالرغم أنه لم يعد قادرا على ركوب الذنوب فإن الشهوة العارمة، لم تزل تقض مضجعه...»[10].

ويعكس هذا المظهر من الحنين، تلك المقدمة التي مهد بها لمدح عبد العزيز المؤتمن، حيث يستعرض تلك اللذة الحسية الشاذة مع غلام بربري ساذج... ثم يتلهف في حنين عارم إلى ذلك الماضي، وذلك الزمن الحالم الذي مات، واصفا لهوه وعبثه بذلك الغلام :

زمن قضى ثم انقضى فكأنه   حلم قرأت الموت في تفسيره[11]

أما رثاؤه لنفسه، فيمكن أن نطلق عليه : شعر ما بعد الموت، وهي ظاهرة لا يختص بها ابن شهيد وحده، بل سنجدها عند ابن خفاجة والمعتمد بن عباد... أبيات يوصي أن تكتب على القبر، تظهر لهفة الشاعر، وتطلعه إلى عفو الله، وتظهر حنينه إلى الحياة الدنيا، فكأنه في العالم الآخر وقد حطم الحواجز الزمانية والمكانية، واستشرف النهاية المحتومة، وهي تعكس في النهاية وفي العمق ذلك الجانب المتأزم من نفسية الشاعر وخوفه الرهيب من الموت. يقول ابن شهيد مخاطبا صديقه الزجالي :

يا صاحبي، قم فقد أطلنا   أنحن طول المدى هجود ؟
فقال لي : لن نقوم منها   ما دام من فوقنا الصعيد
تذكر كم ليلة لهونا   في ظلها والزمان عيد ؟
وكم سرور همى علينا   سحابة ثرة تجود

---

(9) انظر مقدمة الديوان، ص. 54-58.
(10) من مقدمة الديوان، ص. 56.
(11) الديوان، ق. 17، ص. 98.
* انظر قصائد أخرى له في رثاء نفسه، رقم 28 و55 في الديوان.

كل كأن لم يكن تقضي وشؤمه حاضر عتيد

... إلخ.

وإذا كان الماضي عند هايدجر يعني الاستذكار[12]، فإن حنين ابن شهيد إلى ماضيه في قرطبة عبارة عن استرجاعات واستذكارات تتوالى في تدفق وتوتر، ثم تنتهي بالحسرة والأسى.. ويقول محقق الديوان : «إننا نجد تلك الرنة من الأسرار الغامضة التي أشار إليها غومس «Gomez» في قصائده مبعثرة هنا وهناك، بعضها يكاد يذكرنا بفرويد : إذ فيها نفاذ إلى المناطق المظلمة من النفس البشرية، وفيها تلك الصلة الوثيقة بين الجنس والموت...»[13].

(12) الوجود والزمن، **مفاهيم نقدية**، ص. 387.

(13) مقدمة الديوان، ص. 73.

المبحث الثاني

ابن زيدون

حنين إلى العيش الأخضر، نعمة الحب وإشراقة الطبيعة

نظم ابن زيدون في المديح والهجاء والغزل والرثاء وغيرها من المواضيع، لكن أجمل قصائده بإجماع النقاد قديما[1] وحديثا هي تلك التي نظمها في الحنين إلى المحبوبة، إلى الطبيعة وإلى قرطبة، إلى كل هذه العناصر مجتمعة.

وإذا كان ابن شهيد ـ كأرستقراطي ـ قد حن إلى اللذة الصاخبة الصارخة، فإن حنين ابن زيدون حنين الارستقراطي إلى ترف العيش وبذخ الحضارة، حنين ابن زيدون إلى النعمة والجمال والرقة، إلى يناعة الصبا والشباب، حنين إلى رقة الطبيعة ورقة الحب، حنين إلى الجمال في كل شيء، إلى المعاهد، إلى الشباب ومغامراته، إلى الصداقة والرفقة الطيبة، ثم أخيرا إلى الأنس ولذة الشراب...

قد تأتي هذه العناصر مجتمعة في القصيدة الواحدة ـ وهذا الغالب ـ وقد يطغى عنصر على آخر في قصيدة أخرى؛ لكن تبقى هذه العناصر كلها محور القصيدة الحنينية عند ابن زيدون، وهذا ما ستكشف عنه النصوص التي نستشهد بها. منها هذه القصيدة ـ وهي طويلة ـ قالها يتذكر نعيم الماضي مع أبي القاسم بن رنق، مطلعها :

عذري، إن عذلت في خلع عذري غصن أثمرت ذراه ببدر[2]

---

(1) انظر على سبيل المثال، مقدمة **ديوان ابن زيدون**، ص. 90، وفي **الأدب الأندلسي**، لجودت الركابي وغيرهما من المؤلفات.

(2) الديوان، ص. 9-12.

في القسم الأول من هذه القصيدة، يصف زيارة المحبوب له ليلا، ولحظات الوصال، والجو الساحر للطبيعة في ذلك الليل، ثم يشكو الدهر والزمان الذي أتى على كل ذلك...

وفي القسم الثاني خطاب لأبي القاسم بن رنق يشكوه غدر الزمان وتحول الأمور، ويحن إلى الماضي، الذي كان يتعاطى فيه الخمر، في إطار الطبيعة، مقدما لوحة خلابة وصورا مشرقة لها؛ فقد كان يراها رؤية مبهجة ناضرة انعكاسا لنفسه المنعمة بتلك الحياة. يقول في هذا القسم :

يا أبا القاسم الذي كان ردئي وظهيري، على الزمان وذخري[3]
يا أحق الورى بمحوض إخلا صي، وأولاهم بغاية شكري
طرق الدهر ساحتي، من تنائيـ ـك، بجهم من الحوادث نكر
ليت شعري ! والنفس تعلم أن ليـ ـس بمجد على الفتى : ليت شعري
هل لخالي زماننا من رجوع أم لماضي زماننا من مكر ؟
أين أيامنا ؟ أين ليال كرياض لبسن أفواف زهر
وزمان كأنما دب فيه وسن، أو هفا به فرط سكر
حين نغدو إلى جداول زرق يتغلغلن في حدائق خضر
في هضاب مجلوة الحسن حمر وبراث مصقولة النبت عفر
نتعاطى الشمول، مذهبة السربال والجو في مطارق غبر

أما القسم الثالث من القصيدة، فهو خطاب آخر لأبي القاسم صديقه الوفي، يذكره بجميل العلاقة وحسن الصداقة والذمة التي جمعت بينهما منذ أيام الصبا :

يا خليلي، وواحدي، والمعلى من قداحي، والمستبد ببري[4]
لا يضع ودي الصريح الذي أرضـ ـاك منه استواء سري وجهري

إن الشاعر، عندما يسترجع هذا الماضي، يتخذ واسطة لذلك، تصل بين الذات والموضوع، بين المتشوق والمتشوق إليه. والواسطة ـ هنا ـ هي الخليل الصديق أبو القاسم : فهو نقلة بين حكاية الأشواق واللواعج وبين استحضار الماضي.

(3) الديوان، نفس القصيدة.

(4) نفس القصيدة.

إن الحنين إلى الصداقة والصحبة الطيبة يتردد، عند هذا الشاعر، في غير هذه القصيدة. إنه في رؤية الشاعر زمن النضارة والعيش الأخضر، زمان الرياض والأزهار والمياه الجارية، وصحبة قوم كالمصابيح. هكذا يقدم لنا ابن زيدون صورة الزمن الماضي :

معاهد لهو لم تزل في ظلالها تدار علينا للمجون مدام(5)
زمان، رياض العيش، خضر نواضر ترف بأمواه السرور جمام
فإن بان عني عهدها، فبلوعة يشب لها بين الضلوع ضرام
تذكرت أيامي بها، فتبادرت دموع، كما خان الفريد نظام
وصحبة قوم كالمصابيح كلهم إذا هز للخطب الملم حسام

هكذا تبقى تلك المعاهد دائما مرتبطة بعهد الشباب، ويبقى الحنين إلى المكان في العمق، حنين إلى الصبا والشباب، كما في قصيدة موشحة أخرى يدعو فيها بالسقيا، لأطلال الأحبة :

سقى جنبات القصر، صوب الغمائم(6)
وغنى على الأغصان ورق الحمائم
بقرطبة الغراء، دار الاكارم
بلاد بها شق الشباب تمائمي
وأنجبني قوم، هناك، كرائم

ثم يمضي معددا الأيام التي قضاها بتلك المدينة ومعددا الأماكن التي عرف فيها اللهو، ومجالس الأنس، مع الأصدقاء، يوم بشاطىء النهر، ويوم بجو في الرصافة، حيث الأزهار والطبيعة المشرقة، أيام العقاب، والعقيق وجسره... وهو دائما يمزج حنينه إلى لذاته ولهوه وسط الطبيعة بوصف بهجتها، ويناعة الأزهار، وإشراقة الرياض... إلى آخر هذه الصورة الزاخرة بالألوان المشرقة المتوهجة.

ومن قبيل هذه القصائد الحنينية إلى غضاضة العيش وبكاء العهد الماضي، هذه القصيدة ـ وهي طويلة ـ يستهل المطلع الثالث منها بتوجيه النداء والخطاب لتلك المدينة التي صارت رمزا في وجدانه. إنها قرطبة مجمع الأشواق.

(5) الديوان، ص. 199.
(6) الديوان، ص. 201ـ202.

أقرطبة الغراء ! هل فيك مطمع[7]
وهل كبد حرى لبينك تنقع ؟
وهل للياليك الحميدة مرجع ؟
إذ الحسن مرأى فيك، واللهو مسمع
إذ كنف الدنيا، لديك موطأ

* * *

أليس عجيبا أن تشط النوى بك
فأحيا، كأن لم أنس نفح جنابك ؟[8]
ولم يلتئم شعبي خلال شعابك
ولم يك خلقي، بدؤه من ترابك
ولم يكتنفني، من نواحيك منشا !

وهكذا يمضي في تذكر تلك المعاهد، حيث عرف اللهو بشاطىء النهر، مصنعة الدولاب، قصر ناصح، الزهراء... واصفا بهجة المناظر، مشبها تلك المدينة، التي أبعد عنها قسرا، بجنة عدن، متمنيا رجوع لياليها، ملحا في الاستفهام والنداء. فالمدينة، رغم بعدها مكانيا، إلا أنها قريبة منه نفسيا. لذلك فهو يستعمل نداء القريب «أقرطبة الغراء». والاستفهام بدوره إلحاح على الذكرى وتلهف عارم على الماضي وتأكيد للتجربة. فمن أجل إحياء هذا الماضي، ونفيا للنسيان[9]، يأتي الشاعر باستفهامات متوالية متعاقبة...

إن القصيدة الحنينية عند ابن زيدون هي «سيولة المنظر الطبيعي حينما تستعيده الذاكرة»[10] تعبير لا أجد أدق منه في وصف قصائده التي تمزج بين الذكرى من خلال المنظر الطبيعي.

ومن القصائد التي تصور غربة الشاعر، ولواعج النوى والإبعاد عن قرطبة، قصيدتان: إحداهما نظمها بعد فراره من السجن يخاطب فيها أبا بكر بن أبي الحزم بن

(7) الديوان، ص. 44–47.
(8) تابع للقصيدة السالفة.
(9) انظر الهامش 73 في ص. 28 من هذا الكتاب.
(10) عبارة لشتايغر، انظر مفاهيم نقدية، ص. 388.

جهور، وفيها شكوى مريرة من الغربة وبعد الديار ومعاناة الهموم التي شيبته، قبل الأوان، يقول فيها :

شحطنا وما بالدار نأي ولا شحـط ... وشط بمن نهوى المزار ومـا شطوا[11]
أأحبابنا، إن ألوت بحادث عهدنـا ... حوادث لا عقد عليها ولا شـرط
لعمركم، إن الزمان الذي قضـى ... بشت جميع الشمل منا، لمشتـط
وما شوق مقتول الجوانح بالصـدى ... إلى نطفة زرقاء أضمرها وقـط
بأبرح من شوقي إليكم ودون مـا ... أدير المنى عنه القتادة والخـرط

إنها أشواق عارمة إلى الدار، إلى الأحباب، إلى الزمان ـ رموز ثلاثة يستقطبها الرمز الأكبر : مدينة قرطبة.

أما القصيدة الثانية، فقد نظمها أيضا بعد فراره من السجن، حيث لجأ إلى أصحابه بني عباد، وفيها يستعيد ذكريات طفولته، ولهوه في قرطبة، ويحن إلى معاهد اللذات وأوطان الصبوة، متمنيا أن تنتهي غربته ونزوحه ويؤوب إلى الزهراء، مازجا بين الذكريات، ووصف الطبيعة وجوانب من حياته اللاهية في الماضي، متعجبا من انقضاء كل ذلك في رمشة عين، موجها الخطاب لخليله :

خليلي، لا فطر يسر ولا أضحى ... فما حال من أمسى مشوقا كما أضحى[12]
لئن شاقني شرق العقاب فلم أزل ... أخص بممحوض الهوى ذلك السفحا
وما انفك جوفي الرصافة مشعري ... دواعي ذكرى، تعقب الأسف البرحا
ويهتـاج قصر الفـارسي صبابـة ... لقلبي، لا تألو زناد الأسى قدحا
كأني لم أشهد لدى عين شهدة ... نزال عتاب كان آخره الفتحا
وأيام وصل بالعقيـق، اقتضيتـه ... فإلا يكن ميعاده العيد فالفصحا
وآصال لهو فـي مسناة[13] مالك ... معاطاة ندمان إذا شئت أو سبحا

* * *

ألا هل إلـى الزهراء أوبة نازح ... تقصى تنائيها مدامعه نزحـا ؟

---

(11) الديوان، ص. 124.
(12) الديوان، ص. 71.
(13) مسناة : السد المائي.

خلاصة :

وهكذا نخلص إلى القول، إلى أننا نلمس في حنينيات ابن زيدون من الحياة والحرارة والصدق ما لا نلمسه في كثير من قصائد معاصريه. ولا غرابة في ذلك؛ فشعره يكاد يواكب تقلبات حياته، ويترجم عنها، بخلاف ما نجده لدى بعض الشعراء خلال العهود الأندلسية.

وان امتازت حنينياته بشيء، فإن أهم ما يميزها هو ذلك المزج الفريد بين وصف الطبيعة والمرأة وقرطبة. هذه العناصر ـ كما سبق في التمهيد لهذا المبحث ـ أهم محور تدور حوله هذه القصائد. ولكي يصل الشاعر الحاضر بالماضي، يعمد دائما إلى خلق واسطة، تربط بين الذات والموضوع، أحيانا هي الخليلان، وأحيانا هي الصديق (أبو القاسم) أو (بنو جهور) أو (بنو عباد)... إلخ.

أما من الناحية الفنية، فإن أهم ظاهرة هي التكرار[14]. يقول شتايغر: «إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار[15]»، التكرار لأساليب إنشائية معينة كالنداء، والاستفهام، والتمني، القسم، والتوكيد وغيرها من الأساليب.

فالاستفهام يتضمن التمني والاستنكار والالحاح على الموضوع، والنداء أيضا يتضمن المشاركة: فهو واسطة يستحدثها الشاعر لمد الخطاب وتنويعه من خبر إلى إنشاء... إن النداء نقلة إلى إظهار التحسر والندب (أقرطبة، أأحبابنا، يا أبا القاسم...) وتسميع المخاطب ما يختلج في النفس من مشاعر الشوق والحنين، وهو أيضا إشراك للغير في التجربة.

وإذا تكرر هذا الأسلوب أغنى الايقاع من خلال الترديد كما أغنى الدلالة: «فالنداء الملحاح المتراوح يعمل على ضبط الايقاع الشامل للقصيدة...»[16].

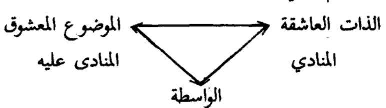
---

(14) التكرار له وظيفة تعميق المجرى الدلالي، انظر صلاح فصل : **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص. 289...

(15) شتايغر [أسس الشعرية] عن صلاح فضل **ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة**، مهرجان المربد العاشر الشعري 1989، ص. 16.

(16) .انظر صلاح فضل، **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص. 270 وما بعدها.

إن النداء مواجهة بين طرفين : المنادي والمنادى عليه، أو بين الذات والموضوع، لعقد الصلة وربط الآصرة المقطوعة، وهو صلة للحاضر بالماضي، ويمكن أن نمثل لذلك بالرسم التالي :



الفصل الثالث

ابن دراج

«غربة المكان والزمان»

تمهيد

المبحَث الأول : **رحلة التيه**

المبحَث الثاني : **حنينيات سرقسطة**

المبحَث الثالث : **شعرية ابن دراج**

تمهيد

لقد سلف في عرضنا عن غزارة شعر الحنين في الأندلس[1] ذكرنا لتلك الأحداث الخارجية والفتن الداخلية، التي كانت وراء اهتزاز الشعور بالاستقرار والأمن في نفوس الأندلسيين الشعراء، خاصة تلك الفتنة المهلكة التي عرفت بالفتنة القرطبية[2]. فقد كان لها انعكاس قوي على حياتهم حيث دفعت بعدد هام من أهل المدينة إلى الهجرة. وقد سبق ذكر ابن حزم، وابن شهيد، وابن دراج الذي نحاول في هذا البحث استعراض تجربته مع الغربة والحنين إلى مدينته قرطبة.

لقد كان ابن دراج أكثر هؤلاء الشعراء المغادرين للمدينة اكتواء بنارها، واحتراقا بلهيبها. ولن نحاول هنا استعراض المراحل التاريخية التي مرت بها غربة الشاعر، منذ غادر قرطبة، هاربا بأسرته، ملتجئا إلى هذا وذاك من الممدوحين، مستعطفا، باحثا عن مأوى واستقرار عز عليه منذ فارق مدينته ووطنه. لقد استعرض ذلك محقق ديوانه د. محمود مكي، إنما هدفنا في هذا البحث هو: إبراز تلك التجربة ـ قدر الإمكان ـ وتجلية ذلك الإحساس الذي رافقه طول حياته، الإحساس بالاضطهاد والتغريب وملاحقة الذلة له، ذلك الإحساس الإنساني والأبوي الرائع بالأسرة[3] في حالة الخطر والتهديد ؛ ثم استخلاص الرؤية الدراجية التي ترى في التغرب وضعا شاذا، لا إنسانيا، لأنه يفتقر إلى أهم مقومات الوجود الإنساني، وهو الانتماء المكاني ـ المأوى والاستقرار في دار ومقر ووطن.

فقد حكمت عليه الأقدار ـ بعد خروجه من قرطبة ـ أن يعاني الرحلة الدائمة، ويحمل خشبة عذابه على كتفه ـ سيزيف الأندلس ـ ليصبح راحلا، مرتحلا

(1) انظر الفصل الأول من هذا البحث.

(2) هناك اختلاف بين المؤرخين في نسبة هذه الفتنة إلى أهل قرطبة أو إلى البربر، انظر **تاريخ إسبانيا الإسلامية**، ليفي بروفنسال، ج 2، ص. 291ـ345. انظر في هذا مقدمة المحقق 25.

(3) أشار إلى ذلك محقق ديوانه في المقدمة.

أبدا، يبكي تشرده ومصير أطفاله المشردين : أطفال الجلاء، لا يفك زمام راحلته، ولا يكف عن الحداء، حتى يفتديه الموت، مرددا رحلة العذاب في كل قصائده المدحية، وعبر مسيرته الشعرية الطويلة الممتدة، الرحلة التي تسير في اتجاه دائري مقفل، حيث لا أمل في حط الرحال، ولا عودة إلى ماضي الاستقرار. وضع شاذ هو مصدر توتر الشاعر، ومصدر إبداعه، وتفجر شاعريته.إنه داء(4) الرحلة الذي رافقه إلى آخر رمق من حياته.

- فكيف تمظهرت قصيدة الغربة والحنين في شعر ابن دراج ؟
- ما هي حدود التجربة والرؤية العامة ؟
- ماهي ثوابتها اللغوية ومكوناتها الدلالية التي تكون الخصوصية الدراجية ؟

ذلك ما نطمح إليه في هذين الفصلين، من خلال تحليل مجموعة من النصوص، بعضها وجد مكانا للاستشهاد، وبعضها الآخر اتخذ كدعم للاستنتاجات المستخلصة.

* * *

إن ما تجدر ملاحظته في البداية أن الشاعر يستعمل غالبا كلمة «التغريب» وهي تحمل مضمون الإجبار على الغربة، والحمل قسرا على الطرد :

ومغرب تبكي السماء لشجوه   مني وتلتهف النجوم للهفه(5)

فالاضطرابات السياسية، والنزاعات العنصرية هي الباعثة على التغريب والتشريد. وهو عندما يستعمل كلمة «الغربة» فإنه يقصد بها نفس المعنى.

كما تجدر الإشارة إلى أن تجربة التغريب والتشريد ليست مجرد خيالات وتهويمات شعرية، كما نجد في الأشعار الحديثة؛ لكنها تجربة حقيقية عاشها الشاعر على مستويين : مستوى الواقع ومستوى الشعر، بحيث تكاد التجربة الشعرية تطابق الحياة كما عند دلتاي(6)؛ فليس هناك انفصال كبير بين حياة الشاعر وشعره.

فلا غرابة أن يكون أهم مؤشر أسلوبي ودلالي يتردد في هذا الشعر هو مؤشر الرحلة. فمن خلالها يعرض : لوصف الفتنة ؛

(4) تعبير للشاعر ورد في إحدى قصائده.

(5) الديوان، ق. 80.

(6) انظر كتاب **مفاهيم نقدية**، رينيه ويلك، ص. 398.

ـ وصف وتصوير المعاناة للرحلة؛
ـ الحنين إلى الماضي؛
ـ ثم الرغبة في لقاء الممدوح.

عبر هذه المحاور، سنحاول استجلاء تجربة ابن دراج مع الغربة والحنين : رحلة الغربة والتغريب، وحلمه الدائم بمأوى يضم حشاشة الشمل المبدد[7].

إن الرحلة هي الثابت الأساس في التجربة الشعرية لابن دراج.

(7) تعبير ورد للشاعر في إحدى قصائده.

المبحَث الأول
رحلة التيه

1 ـ غربة الشريد الطريد :

إن شكوى الشاعر من الغربة والبين لم يكن وليد الفتنة وحدها، بل هو إحساس قديم لدى الشاعر، منذ كان في بلاط المنصور العامري، فمن خلال كثير من القصائد المدحية فيه، نجد تلك الذات الشاكية من هموم النوى وقساوة الرحلة إلى الممدوح، كما نجد ذلك الإحساس الفريد بالأسرة، والشكوى من ثقل مسؤوليتها وخوفه الشديد عليها.

كما في إحدى قصائده المدحية في المنصور بن أبي عامر يبثها هموم الغربة، وأشجان النوى وهو يخاطب زوجته :

إذا شئت كان النجم عندك شاهدي   بلوعة مشتاق ومقلة ساهد[1]
غريب كساه البين أثواب مدنف   وحفت به الأشجان حف الولائد

وفي قصائد أخرى يشير الشاعر إلى تلك الذلة والمسكنة وهو يخاطب الممدوح (المنصور العامري) ويتمنى أن يستبدلها تيها، ويحيي آماله بين الورى... الخ.

ولا ننس هنا التجارب المريرة التي مر بها الشاعر قبل أن يصبح مركزه مكينا في بلاط المنصور، ويدون اسمه في ديوان العطاء، لا ننس الامتحانات المتوالية التي خاضها حتى أثبت ذاته.

هل أنت مدرك آمالي فمحييها   ومبدلي في الورى من ذلتي تيها[2]

(1) الديوان، ق. 110.
(2) الديوان، ق. 3.
* انظر في هذا مقدمة محمود مكي، ص. 40ـ47.

بل إنه في أول قصيدة يمدحه بها، يضرب على وتر الشكوى، وأعباء الأسرة، وفقدان الشباب، فتبدو قصيدة شكوى أكثر منها قصيدة مدح، حيث لم يخصص له سوى أبيات قليلة في آخرها[3].

ويظهر أنها ذلة تولدت أيضا لما كان يشعر به من عبء مسؤولية أسرة كثيرة العدد، لا عائل لها سواه، وهي مسؤولية أثقل بها الزمان ظهره كما في قصيدة أخرى[4].

غير أن هذا الإحساس سيتدفق عارما بعد الفتنة، ستذكيه الرحلة والتشرد والضياع. لذلك سينصب غضب الشاعر وسخطه على مرتكبيها والمتسببين فيها، ووصف شناعة ما أتوا به، من انتهاك للحرمات، وقتل وتشريد لأهل قرطبة، وقذفهم بالفجور وكل نعوت المقت والسخط.

كما في القصيدة التي مدح بها القاسم بن حمود ـ وهو وزير ـ يسأله أن يكتب إلى أخيه علي بسبتة. فقد بدأها بالشكوى وختمها بها، مركزا على عدد الأبناء الذين يثقلون كاهله، والفتنة المبيرة التي أجلتهم عن أوطانهم، مشردين، لا مأوى لهم ولا ظل يستظلون به لقد حدت بهم صعقات هول وروع، فتبدد قلب الشاعر هما وألما، كما تبدد شمل الأسرة :

في ستة ضعفوا وضعف عدهم ... حملا لـمبهور الفـؤاد مبلـد[5]
شد الجلاء رحالهم فتحملت ... أفلاذ قلب بالهموم مبدد
وحدت بهم صعقات روع شـردت ... أوطانهم في الأرض كل مشـرد

لقد استبدل هؤلاء الأبناء النعيم بالعذاب. هكذا يقارن الشاعر بين ما كانوا عليه وما أصبحوا فيه، بين ظل القصور وحرارة الهجير، بين الماضي والحاضر. لقد استوطنوا بحر الغوارب والأهوال بدل بحر الندى، ورضوا لباس الجود بدل أبشار النعيم الأرغد:

عاذوا بلمع الآل في مد الضحـى ... من بعد ظل فـي القصور ممدد[6]
ورضوا لباس الجود ينهك منهم ... بالبؤس أبشار النعيم الأرغـد

(3) القصيدة مطلعها :

أضاء لها فجر النهى فنهاها ... عن الدنف المضنى بحر هواها

(4) انظر الديوان : ق. 116.

غير أن الزمان ثقل ظهري ... فهو ثقل علي صعب كريه

(5) القصيدة رقم 30.

(6) من القصيدة السالفة.

واستوطنوا فزعا إلى بحر الندى أهوال بحر ذي غوارب مزبد

إن فعل الجلاء وأحداث الفتنة مصاغ في الماضي، مع أن آثارها ملازمة في الحاضر، فكأنَّ الشاعر يلغي استمراريتها، ويود انتهاءها. فصيغة الماضي هنا أو الزمن النحوي لا يتناسب مع الزمن الواقعي (الحاضر) الاستمراري لأن الحاضر استمرار للماضي؛ فالفعل لازال حاضرا، لكن الشاعر يود ألا يستمر : شد الجلاء، وحدث بهم، عاذوا بلمع الآل، استوطنوا... إلخ.

إن التمزيق الذي أحدثته هذه الفتنة في أسرة الشاعر لم يفارق وجدانه الشعري، كما تظهر قصيدة له في المنذر في الرحلة الأخيرة من حياته في سرقسطة؛ فهو لم ينس شناعة تلك الأحداث التي يشبه هولها بهول يوم القيامة والجاهلية التي عبدت بها مظلة الأرباب دون الاله :

في جاهلية فتنة عبدت لها دون الاله مظلة الأرباب(7)
تستقسم الأزلام في مهجاتنا وتسيل أنفسنا على الأنصاب
غيرا من الأيام أصبح ماؤها غورا وأعقب صفوها بعقاب
وبوارقا للغي أضرم نورها نارا وصاب غمامها بالصاب

فمصدر عذاب الشاعر هو تلك الفتنة التي اشتعلت نارها، فصارت مهجات أهل قرطبة (فيهم الشاعر) حطبا لها. فالنكبة جماعية (مهجاتنا) : فهي البداية لمعاناته والمنطلق لمسلسل ترحاله :

فلها فقدت النفس إلا قدرما أشجى به لحلول كل مصاب
وبها رزيت الأهل إلا لابسا بؤسا يزيد به أليم عذابي

ثم يصف بروز بناته المصونات للمكاره والأخطار، أولئك العذارى اللواتي تمزق عنهن الستر وحجاب الصون...

2 ـ الفتنة تغير الهوية :

إن الفتنة ستقلب حياة الشاعر رأسا على عقب، ستستبدل هويته بهوية جديدة، هي هوية الشريد الطريد، وتلبس أبناءه ثياب الذل وهوية أبناء السبيل. إن هذا المضمون يتكرر في كل قصائده.

(7) الديوان، ق. 47، ص. 150 وما بعدها.

الفتنة بداية التحول، لكنه تحول من الايجاب إلى السلب، كما في هذه القصيدة التي مدح بها بعض القضاة حيث وصف فيها الفتنة كأنها طوفان عارم، أو يوم القيامة غمت فيه السماء بعواصف الموت، ولمعت فيها بروق سيوف الاعتداء، فشردت أبناءه عن أوطانهم، وألحقتهم بلج البحر، وغول القفار، وصيرتهم إلى أبناء السبيل :

ولا كبني سبيل شردتهم عن الأوطان قاضية القضاء[8]
عواصف فتنة غمت بغيم بوارقه سيوف الاعتداء
فأصعقهم براعدة المنايا وأمطرهم شآبيب الفناء
وطاف عليهم طوفان روع أفاض بهم إلى القفر الفضاء
سهام نوى إلى بر وبحر وأغراض لنشاب البلاء
سروا فشروا بأفياء ضواف فيافي لا يقين من الضحاء
وجمر الموت من خضر المغاني وسود البيد من بيض الملاء

إن المغربين أو المشردين أو أبناء السبيل[9] كلها تفيد مدلولا واحدا، هو تلك الهوية الجديدة التي استبدلوا بها هويتهم القديمة، حيث الانتماء والأمن والاستقرار واجتماع شمل الأحباب، وحيث العزة والكرامة.

هكذا يمضي الشاعر ــ في القصيدة ــ يصف فظاعة الفتنة، وسيل الدماء، وشناعة الأفعال... ثم مقارنا بين ما كان عليه أبناؤه من العز والكرامة، وما أصبحوا فيه من الذل والمهانة، بين الأمن والاستقرار، والفزع المستطير، بين الماضي والواقع... في أبيات عديدة ليختم بأبيات قليلة في مدح هذا القاضي، ويكون المدح هو ما أسداه لهؤلاء الغرباء الذين تقطعت بهم الحبال واحتواهم الموج :

وألبسهم ثياب الذل خطب يليهم في ثياب الكبرياء
وألحقهم بلج البحر سيل يمد مدوده فيضُ الدماء
فوشكا ما هوى بهم هواء تألفهم بأفئدة هواء
وحال الموج دون بني سبيل يطير بهم إلى الغول ابن ماء

لقد صيروا مجبرين مكرهين إلى بديل، مالهم عنه من محيد، بديل القفار والأمواج والأهوال.

(8) الديوان، ق. 84.

(9) يستحضر في هذا السياق المدلول الديني «لابن السبيل».

وإن تكرار كلمة البحر والبر والموج والهجير سيشكل مؤشرا أسلوبيا بارزا ذا وقع خاص وهام في تنمية دلالة الغربة والضياع في التجربة الدراجية.

هكذا تكون بداية ابن دراج مع تجربة التغريب والجلاء وعذاب الرحلة الممتدة إلى ما لا نهاية بداية مصارعة أمواج البحر، ومعاناة الهجير، والحنين والحسرة الدائمة على الوطن المفقود.

فالفتنة تسلمه إلى النوى؛ وها هو يجتاز البحر إلى والي سبتة علي الحمودي[10]، بعدما خاب رجاؤه فيمن مدحهم قبله من المتصارعين على السلطة بقرطبة، يتوجه إليه بأسرته ليمدحه بقصيدة طويلة تعد من روائع قصائده.

3 ـ بداية الغروب

مطلعها :

لعلك يا شمس عند الأصيل   شجيت لشجو الغريب الذليل[11]

وهي قصيدة مشجية فعلا، يسري فيها نفس رومانسي حزين، ويندس فيها وتر شيعي خافت[12]، وفيها اتخذ من الطبيعة الحزينة مدخلا (غروب الشمس) زمن الأصيل والأفول زمن الأشجان والغربة، حيث تسير الشمس نحو نهايتها المحتومة. إنه الزمن الرومانسي الذي رمز به لمعاناته وغربته وذلته.

والقصيدة يمكن تقسيمها إلى الوحدات التالية :

1 ـ اتخاذ الشمس واسطة لبث خطاب الشكوى وهموم الغربة وتحميلها رسالة الأشجان إلى الممدوح :

لعلك يا شمس عند الأصيل   شجيت لشجو الغريب الذليل[13]
فكوني شفيعي إلى ابن الشفيع   وكوني رسولي إلى ابن الرسول
فإما شهدت فأزكى شهيد   وإما دللت فأهدى دليل

---

(10) هو علي ابن حمود، حاكم سبتة، إغتنم وأخوه القاسم فرصة الفتنة القرطبية فأسسوا بها دولة علوية قصيرة المدى.
ه انظر مقدمة الديوان، ص. 66 وما بعدها.

(11) الديوان، ق. 31، لم يخف ابن بسام إعجابه بهذه القصيدة.
ه انظر الذخيرة، ق. 1، م1 بل وفضلها على هاشميات الكميت ودعبل الخزاعي، ص. 87–88.

(12) مسايرة لتشيع الممدوح علي الحمودي.

(13) الديوان، ق. 31.

على سابق في قيود الـخطوب ونجم سنا في غثاء السيـول
ينادي الندى لسقام الضيـاع ويشكو إلى الملك داء الـخمول
ويعجب كيف دنا من علـي ولم تنفصم حلقات الكبـول
وكيـف تنسم آل النبـي وأبطأ عنه شفاء الغليـل

في هذا القسم ـ الذي يوجه فيه الخطاب للشمس وهو يقصد الممدوح طبعا ـ يشكو داء خموله، ويعلن عن سقوطه وضياعه، ومعاناته للظمأ، ويتعجب كيف تحمل كل تلك الصعاب إلى الممدوح، وأبطأ عنه شفاء الغليل، وكيف أصبح حظه عبارة عن خمط وأثل وسدر قليل، مع أن أبحر الممدوح زاخرات بالخيرات والجنات والنعيم... مشتكيا إليه من حرمانه وخموله، راغبا في خيراته ونواله...

إن الشمس ـ هنا ـ مشاركة في تجربة الغربة والاعتلال، هي الواسطة بين الذات والموضوع. وعندما يعمد الشاعر إلى خلق هذه الواسطة، فمعناه أن هناك مسافة بين الذات والموضوع: هناك بعد، هناك حرمان؛ والشمس هي الواسطة التي تقرب اللقاء، لكنها شمس عليلة سقيمة سقم الشاعر وعلته. إن الشمس ـ هنا ـ ليست معادلا موضوعيا للذات الشاكية كما عند «إليوت»(14)، لكنها الذات والموضوع في نفس الآن.

لقد اختار هذه الواسطة (الشمس) وهي في أقصى حالات ضعفها وذلتها : الغروب (نقص) ليعادل بها غروبه وذلته وإحساسه بالمهانة والضعف؛ إنها ذلة الغريب الطريد التي يكررها في بقية أقسام القصيدة، كما يكررها في قصائده كلها : المطلع الذي يجنح للأفول.

2 ـ الوحدة الثانية : إعلان غربة الشاعر وتغرب أبنائه، ووصف مهانة البنات، وتصوير هول الفتنة.

غريب وكـم غربت راحتـا ه في الأرض من وجه بكـر بتـول
مكرمة مـا نأت عن بـلاد ولا قربت من شبيـه مثيـل
تضـيء بها مظلمات النفـوس وتروي بها ظامئـات العقـول
وتطلع في زاهرات النجـوم ومطلعها جـانـح للأفـول
شريد السيوف وفل الحتوف يكيـد بأفـلاذ قلب مـهـول

(14) انظر **مفاهيم نقدية**، رينيه ويلك، ص. 479.

تهاوت بهم مصعقات الرواعـ ـد في مدجنات الضحى والأصيل
بوارق ظلماء ظلم تبيح دمىً من حمى أو دما من قتيل
فأذهل مرضعة عن رضيع وأنسى الحمائم ذكر الهديل
وشط الصريخ عن ذي الصراخ وفات المعول ذات العويل

في هذا القسم ينعت نفسه بالشريد : شريد السيوف وفل الحتوف، ويصف أبناءه بأنهم بقايا الفتنة، التي يشبهها في هولها بهول يوم القيامة حيث تذهل المرضعة عن رضيعها، وتنسى الحمائم ذكر الهديل، وشط الصريخ عن ذي الصراخ، وفات المعول ذات العويل... إلى آخر الصور التي ورد ذكرها في القرآن في تصوير هول يوم القيامة(15).

إن ما يضخم غربة الشاعر، ويزيد من معاناته، ذلك الإحساس القوي بالأسرة، ذلك الإحساس الأبوي الرائع بالمسؤولية؛ وهي مسؤولية ثقيلة على قلبه، لأنه شديد التمسك بذاك الرباط، رباط الحب الذي يجمعه بأبنائه، خاصة بناته اللواتي برزن للأخطار، وتعرضن للمهانة والذلة. إنه دائما يضرب على هذا الوتر وهو يعرض شكواه للممدوح، بنات كزاهرات النجوم. أما المطلع (الأب) فهو جائح للأفول. إنها صورة عميقة تجلي هذا الإحساس بالضعف الذي أخذ يدب في أوصال هذا الأب المتعب وخوفه الشديد من عدم توفير الحماية الكافية لبناته وصون عرضهن(16).

3 ـ الوحدة الثالثة يعرض فيها لتخلصه من الموت المحقق ونجاته وتوجهه إلى الممدوح مع أبنائه بعد أن خلفوا أوطانهم وراءهم.

في هذا القسم يحن الشاعر وأسرته إلى الديار التي خلفوها وراءهم، إلى المغاني الثكلى، وإلى المعاهد التي أصبحت دارسة موحشة، ثم يعرض لوصف الرحلة، كما يعود لوصف معاناة البنات، يبرزها من خلال المقارنة بين الماضي والواقع الحاضر، بين ما كن فيه من عز وما استبدلن به من شق الحزون، ووعث السهول... الخ :

فمن حرة جليت بالجلاء وعذراء نصت بنص الذميل
ولا حلي إلا جمان الدموع يسيل على كل خد أسيل

(15) انظر سورة «**الواقعة**» في تصوير هذا الهول.

(16) يقول محقق الديوان إنه كان في حوالي الستين من عمره عندما توجه الى هذا الممدوح بسبتة.
* انظر ص. 67 من مقدمة الديوان.

فبدلن من بعد خفض النعيم ... بشق الحزون ووعث السهول
ومن قصر الليل تحت الحجال ... بهول السرى تحت ليل طويل
ومن علل الماء تحت الظلال ... صلاء القلوب بحر الغليل
ومن ...
ومن ...

إن في تكرار الشاعر لهذه الصيغ التي تفيد التحول «من كذا إلى كذا ...» تركيزا للتجربة، وترسيخها في المتلقي. فالمفارقة تتولد من هذه المقارنات والمقابلات(17) بين ماض وحاضر، بين عز وذلة، بين نعيم وحرمان... مقابلات تتكرر وتتوالى لتظهر هذا البديل الأسوأ الذي صار إليه الشاعر، وهذه التجربة المريرة التي وضع فيها قسرا.

4 ـ الوحدة الرابعة : رجاء الشاعر وتمنيه زوال هذه التجربة على يد الممدوح.

لعل عواقبه أن تتم ... فيهدي الغريب سواء السبيل
إلى الهاشمي إلى الطالبي ... إلى الفاطمي العطوف الوصول
إلى ابن الوصي إلى ابن النبي ... إلى ابن الذبيح إلى ابن الخليل
... الخ

في هذا القسم الأخير من القصيدة استغاثة بالممدوح ورجاء أن تنتهي معاناته وغربته على يده وهو يحشد له كل الصفات والنعوت في تكرارية وترداد، ويوظف كل صيغ المبالغة للتأثير فيه، وحمله على التعاطف مع خطابه.

لقد وظف الشاعر عنصر «النعت» ببراعة لإبراز تجربة الغربة، حاشدا كل النعوت التي تدل على النقص والضعف والجنوح نحو النهاية سواء في وصف الشمس أو في وصف معاناته : كليل، غريب، ذليل، عليل، شريد، رابطا هذا الأفول والجنوح بمظاهر الطبيعة : «ومطلعها جانح للأفول»(18).

(17) عن المقابلة انظر **الوافي في نظم القوافي**، للرندي، وكذا **نضرة الاغريض في النصرة القريض**، لأبي علي جعفر العلوي، وأيضا **مختصر المفتاح**، للتفتزاني / باب البيان.

(18) النعت عند كوهن ليس للتحديد فقط، بل للايحاء، ص. 199. **بنية اللغة الشعرية**، لجان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توبقال، 1986.

كما عمد إلى المقارنة بين الماضي والحاضر، والمقابلة بين الأضداد، لتوليد المفارقة، وإظهار معاناة الأبناء بين ما كانوا عليه من خفض العيش وما صاروا إليه من الذلة والتشرد... تأثيرا في الملتقي، وجلبا لعطف الممدوح.

كما وظف عنصر الطبيعة (الشمس) فأكسب تجربته شمولية، وخلع عليها من ذاته ورآها رؤية داخلية، انتفت فيها الحواجز بين الذات والموضوع الخارجي :فالشمس والشاعر كلاهما جانح للأفول سائر للنقص والغروب، نفس المسِّيرة الزمنية، ونفس التحول...

4 ـ رحلة الأغوال والأهوال :

«... بعلاك أمن الخائف، وعز الذليل، وبسناك هدي ابن السبيل إلى الظل الظليل، والأمل المأمول. فحبل الغريب موصول... فكيف بضيفك المجتاب إليك غول القفر اليباب وهول البحر ذي العباب، يهدي إليك لباب الألباب، ويتحفك بجواهر الآداب، متضائلا في أسمال الاغتراب، مكفكفا من عبرات الاكتئاب...»[19].

الرحلةُ هي الثابت الأساس في تجربة ابن دراج؛ إنها تبرز كمعاناة لا تكاد تنتهي حتى تبدأ من جديد معاناة سيزيفية. فهي ليست ككل الرحلات؛ إنها العذاب الدائم المتجدد، الرحلة المخيفة التي تحدق بها الأخطار وتكتنفها الصعوبات من كل الجهات، برا وبحرا.

الرحلة والترحال في شعر ابن دراج هي المخاض الذي ليس لمولده رضاع، وهي أمرٌّ من الفطام وأفجع :

مخاض مـا لـمولـده رضـاع وتـرحال أمـر مـن الفطـام[20]

إن أهم امتحان يخيف الشاعر هو كيف يتجاوز العقبات إلى الممدوح، كيف يتخطى الحواجز، كيف يقطع المفاوز والقفار، ليصل سالما ويحقق اللقاء هذا الهاجس رافق الشاعر منذ كان في بلاط المنصور العامري، يصارع على جميع المستويات لإثبات ذاته، تارة بالمعارضة، بالارتجال، بالنظم في أغراض صعبة...

---

(19) القطعة 6 في الديوان، ص. 468ـ469.

(20) البيت من القصيدة : 56.

الآن بعد الفتنة أصبح سؤال الامتحان : كيف يتخطى رحلة الخوف والمنايا إلى الممدوح ؟ كيف يجتاز رحلة الأهوال ؟ كيف يتخطى رحلة البر والبحر ؟

إن البر والبحر يشكلان عاملين أساسيين في رحلة العذاب يترددان في جل قصائده[21]، كما سنرى من خلال النصوص الواردة، ففي القصيدة التي يمدح بها المعتلي بالله[22] يستهلها بالمقابلة بينه وبين الممدوح ـــ كعادته دائما ـــ فتكاد الأشطار الأولى تختص بذكر معاناته، والثانية في الممدوح، حيث جعله مستودع الروح والنفس، وهو المنى مقابل المنايا التي تخطاها الشاعر...

سلام على مستودع الروح والنفـــس وذخر غدي مما انتحبت لـــه أمس[23]
بحيث تخطيت المنايا إلى المنـــى وآنس وحشي بالفلا كرم النفـــس

بل جعل الممدوح، رمز حياته بأكملها، فهو يسقيها فتينع، والشاعر يهب له زهرة شعره وآدابه، مستنكفا أن يبيع شعره، فالمدح ليس دافعه الطمع، بل هو إقرار بالجميل، لأن الممدوح أفضاله سابقة، بل هو الذي رد روح الشاعر إليه، بل هو مقرب أنفاس الحياة إليه... :

ثناء على من رد روحي رَوْحـــه وقرب أنفاس الحياة من النفـــس

كيف لا وفي رحابه حط الشاعر رحله القلق، الدائم التجوال، ومن بحره وبره، نهل وآنس روعه :

وحطي رحلـي منك بين مـــكارم يـمزقن عني راكد الظلم الطمـــس
وبحرك لي يختـــال بالخيل والمهـــا وبرك لـــي ينهل بالبر والأنـــس

هكذا يمضي الشاعر في القصيدة كلها، يقابل بين ضمير «الأنا» الشاكية المغتربة، وبين ضمير الخطاب الموجه للممدوح، الذي يرجو الحياة على يديه، ويرجو انتشاله من القبر، إن المأوى في ظل الممدوح، أمن من الردى وبعث وإحياء.

ليالي في مأواك أمني من الـــردى وفـي ظلك الممدود نشري من الرمـس

---

(21) انظر القصيدة 48 مثلا.

(22) هو يحيى بن علي بن حمود الحسني وقد تولى الخلافة مرتين الأولى بقرطبة 412 بعد فرار عمه القاسم بن حمود، أما المرة الثانية فكانت بعد خلع المستكفي بالله الأموي.
ه انظر تفصيل ذلك في **البيان المغرب**، ج 3، ص. 131ـ145.

(23) الديوان، ق. 81.

ثم يختم القصيدة بهذا البيت داعيا :

ولا مات من والاك من غربة النـوى   ولا عاش من عاداك من عثرة النفس

إن غربة النوى موت، وموالاة الممدوح حياة.

وإن الدلالة لتتوالد وتنمو في هذه القصيدة ـ كما في غيرها من قصائد الشاعر ـ من خلال هذا التقابل والمواجهة بين الطرفين : المادح/الممدوح بين وضعين متناقضين : الشاعر الميت/والممدوح باعث الحياة، إن هذا التقابل والتوازي يعمل على تعميق التجربة، وتوليد الدلالة في نص ابن دراج، دلالة التوتر والصراع، والسعي الدائم نحو الخلاص، من دوامة الرحلة.

وإذا كانت بنية التوتر والصراع في رحلة ابن دراج هي عنصر البر والبحر، فإن هذا التوتر يتضاعف عندما يعرض لمأساة أبنائه، وتصوير معاناتهم لأهوال الرحلة البحرية والبرية، كما في هذه القصيدة التي مدح بها بعض القضاة، حيث يردد نفس المعزوفة : الممدوح محيي الغريب النائي، فقيد الأهل، منبت الاخاء :

وكـم أحييت مـن ناء غريـب   فقيـد الأهـل منبـت الاخـاء[24]

ففي هذه القصيدة يركز على معاناة الأبناء، أبناء السبيل الذين شردتهم الفتنة، وأسلمتهم إلى أمواج البحر، وأغوال القفار، فتقطعت بهم حبال النجاة، وأوشكوا على الموت مقابلا بين ماضيهم وواقعهم الذي صيروا إليه مجبرين، فرياح البحر تذكرهم بتناوح الرياح في ربوعهم الخالية، وعدمهم لصفاء الماء يذكرهم بعدمهم لاخوان الصفاء... إلى آخر المقابلات والتوازيات التي يوظفها الشاعر لتوليد الدلالة، وتصوير محنته ومحنة الأبناء.

هكذا تنثال ذكريات الماضي على الشاعر، عن طريق التداعي، فالواقع يدفع به دائما إلى المقارنة.

وهو يتلاعب بكلمات البر والبحر والموج والطوفان[25] تلاعبا يثير الإعجاب، وأحيانا يردد كلمات : الشمس والهجير والصلاء وغيرها من «التيمات» التي تكون

(24) الديوان، ق. 84.

(25) انظر أيضا رحلته البحرية إلى خيران العامري، صاحب المرية وقد علق الحميدي ساخرا من الجائزة التافهة لهذا الصقلبي على قصيدة ابن دراج الرائعة، وكيف بخسه حقه في ذلك، مطلع القصيدة :

لك الخير قد أوفى بعهدك خيران   وبشراك قد آواك عز وسلطان =

بنية الرحلة عند ابن دراج، وعندما يعرض لوصف معاناة الأبناء وما آلوا إليه بعد الفتنة، يعتمد السخر والمفارقة في التصوير[26].

كأن البر والبحر استطارا تجاراً همهم بعد الثناء
يبيعون الرغائب، بيع بخس ويشرون المصائب بالغلاء
فكم طلبوا الأماني بالأماني وكم باعوا السعادة بالشقاء

فلنتدبر هذه التجارة التي خسرت فيها الرغائب وربحت الهموم، تجارة فريدة، أقامها البر والبحر، والخاسر الشاعر وأسرته، هؤلاء الأبناء الذين يبيعون السعادة بالشقاء، والهموم بضائع تعلو وتنمو بالربح، إنها صورة تجلي هذا البعد النفسي العميق، الذي يستشعر المرارة والسخرية من هذه المفارقات، إن فعل «استطارا» يفيد هذه السخرية من الأحداث، فالبر والبحر كلاهما اشترك في هذه التجارة، جذبا وتمزيقا وتعذيبا.

ولم يسلم الشاعر منها إلا بعد جهد جهيد، وعندما يتخلى عنهم الموت والموج، يتجافاهم، كما يتجافى عن الزبد الجفاء ويستغني عن المهملات :

فلأيا ما أهل بهم بشير إلى أرض تخيل في سماء[27]
ولأياً ما تجافى أليم عنهم تجافِيَه عن الزَّبد الجُفاء

إنها صورة رائعة تجلي هذا الشعور العميق بالمهانة والذلة والصغار، وتكشف عن محنة الشاعر مع الرحلة، مع التجارة الخاسرة التي يخوضها مع البر والبحر.

إن الشعور بالذلة والمسكنة وحقارة المنزلة التي صير إليها بعد الفتنة، يتضح بجلاء في هذه القصيدة، كما سيتضح في أخرى، وقد سبق مقارنة نفسه بالشمس السائرة نحو الغروب كما في قصيدته في علي بن حمود.

= ◦ كما عدها محقق الديوان من أصدق وأجمل ما نظم الشاعر، انظر مقدمة الديوان، ص. 68-67.

◦ انظر **جذوة المقتبس**، ص. 370 (الترجمة 229)، وقد سارت فعلة خيران هذه حتى ضرب بها المثل، وبقي صداها يتردد في الأندلس ويتندر به أدباؤها حتى آخر عهد الإسلام بهذه البلاد، حتى إننا نرى الشاعر الغرناطي الفقيه عمر الزجالي يقول لأحد ممدوحيه :

ولا خير إن تجعل كفاء قصيدتي كفاء ابن دراج على مدح خيران

(مقدمة الديوان، ص. 69).

(26) السخر والمفارقة هي الغاية من الشعر العظيم عند حازم.

◦ نظر **المنهاج**، ص. 90.

(27) من القصيدة السالفة.

لكنه في قصيدة أخرى، لا يكتفي بذلك، بل يقارن وحشته وغربته، بوحشة الكسوف الذي يعلو سطح الشمس، فيمحو ضوءها، وتكسوها الظلمة، صورة كئيبة حزينة حزن الشاعر واكتئابه :

وأوحش من غروب الشمس يوما   كسوف في سناها وامحاء[28]

من قصيدة يمدح فيها ابن أزرق الكاتب[29]، وفيها يعمد إلى تصوير المأساة من جميع الجوانب مستغلا، خصوصا ـ عنصر الأبناء، الذين ضاق بهم البر والبحر، أفلاذ الفؤاد الذين يضاعفون كآبته، وذلته، وهم كأنجم يوسف عددا وكيوسف إذ فداه من القتل التغرب والجلاء، مقارنا بين سجنه، وسجنهم في القفار والبحار...

أخو ظمإ يمص حشاه سبع   وأربعة وكلهم ظماء[30]
وكلهم كيوسف إذ فداه   من القتل التغرب والجلاء
وان سجن حواه فكم حواهم   سجون الفلك والقفر الخواء

إن وصف معاناة الأبناء، وصورة التمزق والتشرد، لا تفارق الشاعر في كل قصيدة تقريبا ـ خاصة عندما يصف الرحلة ـ بحرية كانت أم بريّة ـ فمعاناة الأبناء وخصوصا البنات مما يضاعف عذابه، ويهيج أحزانه، ويظهر أنهم كانوا صغار السن، كما يتضح من خلال أوصاف الشاعر لهم، بالضعف وعدم استطاعتهم تحمل المشاق... الخ.

هكذا يمضي الشاعر في وصف هذه المعاناة، إنهم أمض قرحا وأوجع ألما، لا يعادل سرورهم في الدنيا سرور كما لا يعادل حزنهم حزن، وشفاؤهم ليس كمثله داء في الصدر ووحشتهم لا يعادلها في هذا الكون، سوى غروب الشمس بالكسوف الماحق لضوئها :

وأفلاذ الفؤاد أمض قرحا   إذا رمت العيون بما تساء
فما كسرورهم في الدهر حزن   ولا كشفائهم في الصدر داء
نقائذ فتنة وخلوف ذل   ألذ من البقاء به الفناء

---

(28) الديوان، ق. 85.

(29) ابن أزرق من كتاب منذر بن يحيى التجيبي، انظر **البيان المغرب**، ج 3 ، ص. 177.

(30) القصيدة 85.

إنهم بقايا منقذات الفتنة، ومخلفات الذل، وما يستغني عنه البحر، وضعية ألذ منها الموت والفناء.

ثم يعود الشاعر ـ في القسم التالي ـ إلى المقارنة بين الماضي والحاضر، فتكون الأشطار الأولى في وصف فاجعة أبنائه، والثانية في المدح : ضمير الغياب مقابل ضمير المخاطب، فيطغى الجانب الشاكي على المدح، ويبدو ظلا باهتا إزاء قوة الشعور ودفق الانفعال والعاطفة المستبدة.

فإن أقوت مغاني العز منهم　　فكم عمرت بهم بيد خلاء
وإن ضاقت بهم أرض فأرض　　فما بكّت لمثلهم السماء
فكم تركوا معاهد موحشات　　عفت حتى عفافيها العفاء
فأظلم بعدنا الاصباح فيها　　وكم دهر أضاء بها المساء
وجد بها البلى فحكت وجوها　　نأت عنها فجد بها البلاء
وهون هوانها في كل عين　　جدير بأن يعز له العزاء

فالمقارنة هي مقابلة بين صورتين متناقضتين :(31)

صورة مشرقة موجبة، وأخرى كئيبة سالبة، هناك ثنائية تناقضية على مستوى تقسيم المعنى، كما على مستوى واقع التجربة (الماضي ≠ الحاضر) فالشطر الأول غالبا ما يستقل بصورة الماضي، يقابله الشطر الثاني المستقل بالصورة المناقضة (الحاضر) والكلمة في الشطر الأول، تتكرر في الشطر الثاني لكن إحداهما خاصة بمعنى والثانية بالمعنى المناقض له.

وهو في مجال المقارنة بين الحالين (الماضي والحاضر) غالبا ما يستعمل الطباق والتجنيس، فالماضي مضيء / والحاضر مظلم، الماضي صبح / والحاضر ليل، والمقابلة على مستوى الفعل أيضا : كان / أصبح، وأقوت / عمرت... وهي مقابلة على مستوى الزمن أيضا (الكينونة / البَعدية، أو الاصباح وهي تدل على التحول من النقيض إلى النقيض).

(31) عند حازم القرطاجني اقتران المعاني قد يكون بالمناسبة والتماثل وقد يكون على أساس المضادة والمخالفة : **مفهوم الشعر**، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، ط 3، بيروت، 1983، ص. 290.

5 ـ التجربة والزمن :

فمثل هذه المطابقات، لها وظيفتها في توليد دلالة المفارقة الزمنية «فإن أقوت ربوع العز منهم»، «فكم عمرت...» فهو يستعمل صيغة الماضي (أقوت) وهو يريد بها الحاضر : «أظلم الاصباح»، وهي تدل على الحضور والاستمرارية، كذلك صيغة الفعل الثاني «عمرت» تفيد الماضي وهي تدل على الاستمرارية والحضور، فالزمن النحوي ـ هنا ـ لا يواكب الزمن الواقعي الخارجي، ولا الزمن الشعري.

فالزمن الخارجي، منظورا إليه هنا بالمقياس النفسي والإحساس الداخلي، ينقلب مفهومه، فإذا «أظلم الاصباح» في الحاضر، فكم «أضاء له مساء» في الماضي فالحاضر يتحول إلى صباح مظلم، والماضي هو المساء المضيء.

إن الجانب النفسي والعاطفي، وحده وراء هذا الانزياح الزمني ـ إن صح التعبير ـ والتعابير الانفعالية التي تبدو غير منطقية[32]. وقد وظف لتوليد هذه المفارقة الزمنية ـ إلى جانب ذلك ـ عنصر المطابقة والمقابلة.

وإن سر شاعرية، ابن دراج تكمن في هذه المطابقات والمقابلات الزمنية والمكانية، في الجمع بين المتناقضات والمتباعدات[33] وإحداث الغرابة، وتوليد المفارقة، عندما يعمد إلى جمع ما لا يجتمع وعقد المشابهة بينهما : (أظلم الاصباح ـ أضاء المساء)... ثم المبالغة في استخدام الاستعارة والتشخيص، والتجسيد المعنوي، (عفا العفاء) (هوى الهوان) (يعز العزاء) وغير ذلك، على طريقة أبي تمام في تجريد المحسوسات والإيغال في المبالغة.

كما أنه، على مستوى التركيب، يكثر من التقديم والتأخير وتغيير الرتب : (وأوحش من غروب الشمس... كسوف)، (فما كسرورهم... حزن)، (ألذ من البقاء به الفناء).

إن هذه الميزة : التقديم والتأخير، والتغيير في الرتبة والنسبة، والفصل تارة والوصل أخرى، من خصائص الجمالية والشعرية عند ابن دراج[34].

---

(32) انظر : **بنية اللغة الشعرية**، لكوهن، ص. 213-214.

(33) انظر حازم القرطاجني من خلال **مفهوم الشعر**، لجابر عصفور، ص. 285.

(34) اهتم البلاغيون العرب بالتقديم والتأخير خاصة عبد القاهر الجرجاني.
وهو تشويش على الجملة العربية التي تبدأ بالفعل يليه الفاعل ثم المفعول به.

ثم يأتي استغلاله لعنصر التكرار؛ فهو يتلاعب باللغة عن طريق الترديد، والقلب، والاشتقاق، والتجنيس، وقلب المدح إلى ذم، والعكس : تلاعبا يثير الملاحظة، وبدرجة عالية من التكثيف.

إن هذا التلاعب بالمترادفات، والكلمات ذوات الجذر الاشتقاقي الواحد، والترداد لتعابير وصيغ معينة يركز التجربة، ويدخل ذلك فيما أسماه د. مفتاح بالتشاكل[35]، يبرز على مستوى اللفظ كما على مستوى التركيب... وهي حقول فرعية تؤدي إلى الحقل المركزي للدلالة العامة، كلها مستويات موظفة لخدمة التجربة التي يقصد الشاعر إبرازها، باستعمال كل الطاقات اللغوية الممكنة، سواء في التركيز على معجم خاص، أو في تكرار صيغ وكلمات معينة أو التركيز على صور هي وليدة التجربة ولغة المعاناة.

كل ذلك يغني الدلالة، ويوحد الرؤية، تلك الرؤية الموغلة في تشاؤميتها إلى الزمن والأوضاع والدهر.

فالشاعر يتلاعب[36] باللغة تلاعبا ساخرا سخرية الأقدار والأوضاع به.

6 ـ أطفال الجلاء :

«ولعل مقلب القلوب، قد قلب قلبك الكريم للأطفال المشردين، الذين دعوك مضطرين أن تحل عنهم عقل النوى، وتكلهم إلى جبار السما الذي أمر عباده أن ينتشروا في أرضه، ويبتغوا من فضله...»[37].

إن مثل هذا الإحساس بالأسرة، وهذا الترابط والتعاطف بالأبناء لا مثيل له في الأدب العربي، فما يكاد الشاعر يستهل قصيدة أو يختم مدحية، حتى يسيطر عليه هذا الإحساس وتستولي عليه مسؤولية الأبناء، فتندس الشكوى، ويسري الحنين في جل هذه القصائد...[38] ويتردد وصف معاناتهم وهو غالبا ما يصفهم ويصف نفسه

---

(35) انظر **تحليل الخطاب الشعري**، محمد مفتاح، ط 1، 1985، ص. 19ـ29ـ76.

(36) اللعب في الشعر له مفهوم نقيض القدح.

* انظر مفتاح، المرجع السالف : تحليل الخطاب الشعري، ص. 40ـ41.

(37) **الديوان**، القطعة رقم 3، ص. 466.

* هناك تأثر واضح بالقرآن في **سورة الجمعة**، الآية 10 (فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض وابتغوا من فضل الله).

(38) يقول د. محمود مكي : «إنه أصدق ما يكون عند الحديث عن أبنائه، والذي يطالع هذا الديوان، يرى كيف يستغرق جانبا عظيما منه حديث الشاعر عن أبنائه وتصوير عاطفة الأبوة نحوهم» المقدمة، ص. 37.

بالذلة والمسكنة، فهم مهيضو الجناح، ضعاف البنية، دائما ظماء، عطاش لا يدرون لهم في الأرض مشربا، سوى كبد الشاعر الحرى ومهجته الظميا كما في القصيدة التي يمدح فيها منذر بن يحي :

ظماء وما يدرون في الأرض مشربا   سوى كبدي الحرى ومهجتي الظميا(39)

حيث يقارن بين التجاء أبطال الجلاد إلى الممدوح بالتجاء أبنائه إليه (الشاعر) وبين تقصير رماح الأعداء عن الممدوح وتقصير رياش جناح الشاعر:

إذا لمعت بيض الصوارم حوله   كإضرام نيران الهموم حواليا
وقد عاذ أبطال الجلاد بعطفه   كما عاذ أبطال الجلاء بعطفيا
وقد قصرت عنه رماح عداته   كما قصرت عنهم رياش جناحيا

فالأشطار الأولى يخصصها للمدح والثانية لمقابلتها بتجربة الذلة والمسكنة، فتتولد المفارقة فالمدح يذكره «بأناه» دائما.

فكأن المدح مجرد قناع يزيحه الشاعر ليكشف عن ذاته وعرض آلامه وأحزانه.

كما أنه أثناء عرض معاناة أبنائه للممدوح، كثيرا ما يذكر عددهم، فهم «كأنجم يوسف عددا»، وهم «بضع عشرة مهجة»، وهم «سبع وأربعة» تارة، وتارة هم «ستة ضعف عددهم»... الخ فهو يركز على العدد دائما :

بسبع كسبع سمام السموم   وأربعة كربوع العفاء

* * *

وبين ضلوعي بضع عشرة مهجة   ظماء إلى جدوى يديك حوائم

وعندما يعرض معاناتهم، يستخدم الحوار ويبرز شكواهم وشكوى الزوجة ويحكي تلك الشكوى من طول الرحلة وعدم استطاعتهم تحمل المزيد... الخ. والشاعر دائما يحاول مواساتهم، وتسكين همومهم بقرب الفرج والقضاء على النوى، والاقتراب من حمى الممدوح الذي سيغدق عليهم العطايا، ويعيدهم إلى سالف أزمانهم... الخ.

فهو يستخدم الحوار المباشر أحيانا، وأحيانا أخرى يحكي عنهم وعن حوارهم

(39) الديوان، ق. 46.

بضمير الغياب، ساردا شكواهم ولهفتهم إلى الاستقرار(40)، وأحيانا يذكرهم صراحة وفي أحيان أخرى يكتفي بالضمير، فهو غالبا ما يستعمل ضمير الجمع الغائب ساردا وحاكيا أحوالهم ومأساتهم، فيدمج نفسه في الضمير «نحن» حاكيا، في الحاضر، وتارة يدمج نفسه في «هم» ليحكي عنهم في الماضي، وتارة أخرى يندمج الجمع «النحن» في «الأنا» ويتحدث عنهم بضمير المتكلم.

إن شكوى الأبناء والزوجة مما يزيد من إرهاق الشاعر، وتفت شكوى الزوجة ـ خصوصا ـ في عضد عزيمته، تحرجه أسئلتهم، وتزيده حيرة، فلا يجد من جواب مقنع سوى التمويه، واصطناع الحكايات، ومواساة الشاعر لهم بوضع حد لآلامهم عند الوصول إلى حمى الممدوح.

كما في القصيدة التي مدح بها لبيب العامري(41)، التي استهلها كعادته، بالفراق، والغروب، والغربة، وشكوى الزوجة من ذاك الفراق والتمزق الدائم :

أتفرق حتى بمنزل غربة ؟   كم نحن للأيام نهبة ناهب(42)
في كل يوم منتوى متباعد   يرمي حشاشة شملنا المتقارب !

إن سؤال الزوجة محمل بالاستنكار والتعجب من هذه الفرقة التي تلاحقهم باستمرار، حتى وهم في دار غربة.

إن الصيغة الوزنية «متفاعل» «متقارب»، «متباعد»... تفيد اشتراك طرفين في أمر، لكن بينهما بعد، فجوة. فالشمل ليس تام القرب، بل متقارب، ومتباعد في نفس الوقت، في الوسط بين الحدين، ليس تباعدا نهائيا، وليس تقاربا تاما. إنه «بين»، «بين» حالة شاذة ووضعية مقلقة للشاعر والزوجة. فهناك دائما سعي نحو الملاقاة نحو اجتماع الشمل، واكتمال القرب، لكنها تبقى معاناة دائمة، وسعيا متجددا.

---

(40) يقول ياكبسون : «إن وظيفة الشعر هي عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي».
ـ **إنتاج الدلالة الأدبية**، صلاح فضل، ص. 57.
ـ وإن كان كريماص يجعل مثل هذه البنية الحكائية هي الأساس في كل الخطابات الشعرية، ص. 150 من **تحليل الخطاب الشعري**.

(41) لبيب العامري صاحب طرطوشة، أحد الفتيان العامريين.
ـ انظر مقدمة الديوان، ص. 70.

(42) الديوان، ق. 36.

كما أن حشاشة الشمل تفيد الصغر والذلة والضآلة، وهي من المعاني التي يرددها الشاعر دوما، صغار المنزلة وذلة الغربة بعد العزة... كما أن في الانتقال من أسلوب الإنشاء إلى الإخبار ـ سؤال الزوجة ثم جوابها ـ أحدث نقلة مفاجئة في الخطاب: فمثل هذا التركيب الذي يعتمد الايجاز والحذف يترك مجالا واسعا للايحاء، واستحضار القصة والحوار بين الزوجة والشاعر الذي تم في زمن آخر غير زمن الشعر، كما يترك مجالا لقراءات واستيحاءات لتلك المواقف، ويفتح المجال للقراءة بين السطور(43).

وذلك جوهر الشعر الأصيل كما عند كوهن؛ فجوة الايحاء والتفتح على قراءات عديدة ممكنة؛ هو تلك القفزات المفاجئة التي تذهل القارىء وتحدث انقطاعا في الخطاب لكنه انقطاع(44) يسعى إلى الانسجام وينحو نحو الوحدة الشعرية أو الوحدة العاطفية.

وكلما اختفت السببية الصريحة التي نجدها في الخطابات غير الفلسفية، اقتربنا من الشعر الأصيل كما قال تودوروف(45).

فالشاعر لا يعيد ـ عن طريق السرد ـ الحوار بينه وبين زوجته كما جرى في الواقع بكل حرفيته ونثريته، بل هو يختار وينتقي ويوجز ويشير إشارات دالة موحية فقط.

وفي هذه القصيدة يصف رحلة العذاب، موظفا كل رموز الشؤم وعلامات التطير، كنعيب البوم الذي طار بهم كل مطار.

كما يحاول التخفيف عن زوجته مسكنا من أشجانها؛ فالأمور بخواتمها، والطلوع لا يكون إلا بعد الغروب؛ وسوف تكون عطايا الممدوح نهاية للآلام والأحزان :

إما شجيت برحلتي فاستبشـري بجميل ظني من جميل عواقبـي
هل أبصرت عيناك بدرا طالعـا في الأفق إلا من هلال غـارب

(43) انظر : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 151.
ه انظر كذلك درويش الجندي : **الرمزية في الأدب العربي**، ص. 45–58.
(44) مفهوم الانقطاع استوحاه كوهن من «فونطاني» **بنية اللغة الشعرية**، ص. 163.
(45) انظر تودروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، توبقال، 1985، ص. 63.

هكذا ينقل ابن دراج واقع التجربة إلى واقع الشعر ولغة الرمز والإيحاء، فيوجز ويحذف ويلمح، ويترك القارىء يتخيل الحوار، ويستحضر القصة، كما يشاء، باحتمالات متعددة.

فهو يحكي أقوال ابنه، ويجيب عليها، ويحاور في نفس الوقت، لكن على المستوى الشعري يمنحها درجة عالية من الكثافة...

أبني لا تذهب بنفسك حسـرة   عن غول رحلي منجدا أو مغـورا[46]
فلئن تركت الليل فوقي داجيـا   فلقـد لقيت الصبح بعدك أزهـرا

فهل يلقى الشاعر هذا الصباح ؟ إنه مجرد تمن وحنين. ففي كل القصائد يكرر نفس المنظومة، ومع كل ممدوح يؤمل ويبشر نفسه، ويسكن من روع ابنه وزوجته. فالتبشير بنهاية الرحلة وفك الزمام مجرد حلم يراود الشاعر وأمل يرجوه ويتمناه من الممدوح.

ويبقى الحوار المفتوح والشكوى المتكررة بين الأب المتعب والأبناء الضعاف.

إنهم أطفال الجلاء، أطفال ابن دراج الذين أضناهم التطواف والتجوال. والشاعر يعطي للتجربة أبعادا شاسعة تمتد في الزمان والمكان، عندما يعمد إلى تصوير هذه الرابطة القوية والإحساس الإنساني إزاء عذاب أطفال أبرياء تشردوا عن مواطنهم، ليصيروا رمزا لكل الأطفال في أية بقعة من الأرض، وفي أي زمان ومكان.

7 ـ سرد المعاناة (النياق)

إن رحلة التيه والظمإ، رحلة الأشجان والهموم، والأطفال المشردين، والأب المتعب، والنياق التي أضناها المسير والهجير... هي المحاور التي تشكل ثوابت القصيدة المدحية الدراجية، خاصة قصائده الأخيرة التي يطغى عليها موضوع الرحلة والحنين.

ففي القصيدة التي سلف ذكرها في الكاتب ابن أزرق[47] يمهد لها بمقدمة نثرية موجهة إلى الممدوح، يشكو فيها همومه، وأبناءه الهيم العطاش، والنياق

(46) الديوان، ق. 39.

(47) سبق التعريف به في هذا الفصل.

الهائمات : «تحت غمام الغيوم، أدجى من الليل البهيم، وأحمى من حر السموم تهيم إليك بأحشاء الظماء الهيم، وتحوم عليك بذماء الكاظم المحروم...»

والقصيدة مطلعها :

وأهد بها في الفلا والسرى ويوم التلاقي وحين الثواء(48)

وبعد أبيات عديدة في المدح، واعتراف للممدوح بما صان به وجهه، وقنعه به من قناع الحرية، يعطف الضمير من الخطاب إلى الذات، فتتفجر الشكوى، شكوى هموم الرحلة والنياق التائهة في البيداء...

فقد حان من برحاء الضلوع رحيل تنادى ببرح الخفاء
على ذلل من مطايا الشؤون قطعن إليك عقال الثواء
عواسف يهماء من غول همي يقصر عنها ذميل النجاء

فتلك النياق المتعبة صارت رمزا للعذاب الحيواني مقابل عذاب الشاعر، فقد أجهدها السير والظمأ، وهي تضحي بأجنتها، فيجهضها الإجهاد، مقابل أن ترد أنفاس الحياة إلى تلك الأسرة البائسة، تلك النياق سفائن تموج بأبنائه في عرض الصحراء، تموت ظمأ واحتراقا في سبيل إحياء نفوس ظماء... وتلك نياق أنعلها الشاعر مآقيه القرحة، وجدل أزمتها من جفونه، وأخصفها نجيع دمه، فهي ـ بهذا التجاوب وهذا التشخيص ـ تشارك الشاعر معاناته : إنها نياق ابن دراج المتعبة كتعبه :

جدلت أزمتها من جفوني وصغت أخستها من ذمائي(49)
وأنعلها قرحات المآقي فأخصفها بنجيع الدماء
فمنجدة في مجال النجاد وغائرة في غرور الرداء
فكم قد شققن سلى عن سليل وأجهضن عن مستسر الوعاء(50)

(48) الديوان، ق. 86.

(49) الديوان القصيدة 86.

(50) في شرح هذا البيت ذهب المحقق بعيدا في تأويله، مع أن السياق والمعنى واضح وهو إجهاض هذه النياق، وانفصال أجنتها عنها، لكثرة الإجهاد والسير.

ه الاخسة : ج خسيسة، وخسيسة الناقة أسنانها دون الاثناء.

ه أخصفها : النعل، أطبق عليها مثلها وخرزها بالمخصف.

ه السلى : سليل : لفافة الجنين، والسليل ما سُلّ من قشره أي نزع.

ه نضو : النضو حديدة اللجام، وهي أيضا المهزول من الحيوان.

وكم قد رددن حياة نفوس ظماء بموت نفوس ظماء
كأن مداهن في صحن خدي ركابي في صحصحان الفضاء
تجوب التنائف خرقا فخرقا وحاجاتها في عنوّ العناء
بكل حزين، بعالي الحزون ومقو بكل بلاد قواء
كأن تجاوب خضر الحمام نشيجهم لتغني الحداء
وقد أوطنوا أربعا للبلى وقد وطنوا أنفسا للبلاء
وكل خلي عن الأنس رهن لجني خلية بحر خلاء
قريبة ما بين نضو ونضو بعيدة ما بين مرأى وراء

ففي هذه القصيدة توظيف واستغلال كبير لعنصر الزمان والمكان، والرؤية إلى الأبعاد الزمانية والمكانية يكون بمنظور التجربة النفسية: فالرؤية إلى الأرض من السفينة غير الرؤية إليها من فوق الأرض(51)؛ فكما أنهم في الصحراء ــ نتيجة تضليل السراب ــ يرون ما لا يرى، أي رؤية نفسية غير واقعية، فكذلك هم في البحر: فالسفينة قريبة ما بين نضو ونضو، وهي بعيدة ما بين مرأى وراء... هناك مسافات شاسعة، ممتدة.

وتلك النياق تقطع التنائف خرقا فخرقا، بكل عالي الحزون، بكل بلاد قواء، وأولئك أبناؤه اتخذوا لهم موطنا أربع البلى... الخ و«تلك» إشارة للبعيد: فكل شيء يبدو بعيدا، سحيقا، لا ينال.. فكل هذه الأبعاد رآها الشاعر بمنظور التجربة، وليس بمنظور الواقع الخارجي، بالمقياس النفسي والرؤية الداخلية، وليس بمقياس العين.

وفي فرضيات علم النفس أن مقياس الزمن النفسي غير مقياس الزمن الموضوعي.

2 ــ أما القسم الثاني، ففي سرد هذه المعاناة؛ وهو يتلخص في ثلاث استفهامات متوالية، خرجت عن معناها الحقيقي إلى معنى التعجب والاستنكار والثورة(52). :

فهل آذنت هجرتي أن تريني عواقب تجلو كروب الجلاء ؟
وهل ظفرت همتي من همومي بثأر منيم ووتر بواء ؟
ألم يتناه غروب الغريب إلى مطلع الشمس في الانتهاء ؟

(51) وهذه نظرية معروفة في الفيزياء الحديثة «نسبية الرؤية».

(52) انظر خروج هذه الأدوات الطلبية عن معناها الإبلاغي العادي، إلى معان أخرى تستفاد من السياق. في «مبحث المعاني» من البلاغة الواضحة للجارم.

إنه يستنكر هذه المفارقة الزمنية. فدورته في ظواهر الكون غير دورته بالنسبة للشاعر: فالزمن الوجودي الإنساني لا يتوازى مع الزمن الخارجي للطبيعة (طلوع الشمس بعد الغروب). هنا تكمن بنية التوتر والصراع بين الشاعر والزمن؛ إنها أسئلة محملة بالأسى والمرارة مشحونة بالحسرة مليئة باليأس: ألم يتناه غروب الغريب إلى مطلع الشمس في الانتهاء ؟ فإذا كان الزمن الإنساني لا يعاد، واللحظة لا تتكرر، كما عند باشلار[53]، فإنه عند هيغل يصير، إنه زمن الصيرورة[54]، زمن ابن دراج بعد أن تحول وصار إلى زمن آخر، زمن السير نحو الغروب. وهذا خلل في نظام الكون يراه الشاعر. فكيف تعود الشمس إلى الطلوع بعد الغروب، ولا يخضع زمنه لهذه الدورة...؟

هكذا يبقى الماضي دوما مجرد حلم، وصورة في الذاكرة يستحضرها الشاعر، ليقابل ويقارن بها الحاضر.. يبقى الماضي مجرد استرجاع واستذكار كما قال هيدجر[55].

لكن الشاعر يمنع نفسه من الانهيار التام عن طريق الحلم، فهو ـ كعادته ـ يحاول إعادة هذا الزمن عن طريق الممدوح، أو زمنا قريبا منه على الأقل. لذلك تراه يترجى ويتمنى، ويبشر نفسه وأبناءه خيرا وقد اقترب من الوصول إلى الممدوح، حيث سيلقي عصا الاغتراب، وقد شهد البر والبحر بأن ابن يحيى (الممدوح) مجاب الدعاء... الخ كما في القسم الثالث من هذا المحور : وصف المعاناة.

3 ـــ أما القسم الأخير في هذه القصيدة، فهو عودة إلى معزوفة الشكوى من الخطوب ونكبات الزمان، وتشبيه الأبناء بتلك الطيور التي عصفت بها ريح السموم، فطردتها عن أوكارها. ويصف تعلقهم المتين بأبيهم، وحدبه عليهم وحنانه، وحبه الذي اقتسمه هؤلاء الأبناء بتساو بينهم...

بسبع كسبع سمام[56] السموم وأربعة كربوع العفاء[57]
يفدون نفسي من الحادثات وما لي ولا لهم من فداء
وكم ضربوا بقداح الحنو علي ففازوا بقسم سواء

---

(53) انظر كتابه **حدس اللحظة**، وغيرها من مؤلفاته، ص. 50.
(54) انظر بنعبد العالي : من خلال **هيدجر ضد هيجل**، ط 1، 1985، ص. 93.
(55) هيدجر : **الوجود والزمان**، من خلال مفاهيم نقدية، ص. 387-390.
(56) السمام : ضرب من الطير نحو السماني.
(57) الديوان من القصيدة السالفة.

وقد أسلمتهم سمائي وأرضي فلا من ثراي ولا من ثرائي
فيا ضيق ذرعي لهم بالزفير على ضيق ذرعي لهم بالشتاء

إن هذا البيت الأخير : «فيا ضيق ذرعي لهم بالزفير» محمل بالألم ونفاذ الصبر، مفصح عن ضيق ذرعه بهذه المسؤولية الثقيلة، خاصة في فصل الشتاء حيث تقل الأقوات والمؤن.

هكذا نجد أن الرحلة والأبناء، الممدوح، الزمن، تيمات ومحاور متكررة في جل قصائد هذه المرحلة الأخيرة من حياته، وهي محاور يتكامل تكرارها على جميع المستويات : الدلالة، التركيب، المعجم، الرؤية...

والتكرار للفظ والحرف، بواسطة الترديد، والتقليب والتجنيس... كلها تعمل على تركيز المعنى وتنمية الدلالة؛ فكأنه يعمد إلى لفت الانتباه إلى تجربته، كما يلفت انتباه القارىء إلى مثل هذا التركيز اللغوي. ففي شطر واحد تجد : «بسبع كسبع سمام السموم» وفي الشطر الثاني «وأربعة كربوع العفاء»، والقصيدة كلها تنمو دلالتها بواسطة هذا التكرار : نضو ونضو، مرأى وراء، حزين الحزون...[58].

فإذا كان التكرار ميزة الشعر كما عند جاكبسون، فإنه عند ابن دراج علامة أسلوبية بارزة ومؤشر رمزي ولغوي.

فالقرب/البعد، الامتداد/التقلص، المطلع/الغروب... على محور هذه الثنائيات يتشكل الخطاب الشعري لابن دراج، خطاب الرحلة، وينمو متوترا، يتجاذبه الواقع/الوهم، الحقيقة/الحلم، الممكن/المستحيل.

والرحلة يتجاذبها قطبان : الرغبة/الحاجز.

كما أن أهم ما يحقق الوظيفة الجمالية في شعرية ابن دراج هذا التوازي Le parallélisme بين[59]:

منجدة	=	غائرة	أوطنوا	=	وطنوا	في مجال	=	في غرور
أربعا	=	أنفسا	النجاد	=	الرداء	للبلى	=	للبلاء

(58) انظر **إنتاج الدلالة الأدبية**، لصلاح فضل، ص. 260–262.

(59) مفهوم التوازي يبرز رمزية التركيب الجمالية والدلالية، ونبذ النظرة النحوية التقليدية إلى التركيب. فتراص الكلمات ومواقعها ونظمها له دلالة سيميائية لا تنكر. **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 79 وهو مفهوم أحياه ياكبسون.

جدلت = صغت نضو = نضو أزمتها = أخستها
مرأى = راء.. من جفوني = من ذمائي

ويعد هذا التوازي عند الشاعر عنصرا هاما في نمو قصيدة الغربة الدراجية، في نظرنا.

ويتولد التوازي من العطف والتكرار، فتمتد التجربة والمعاناة وتمتد الدلالة، ويصبح عذاب الشاعر عذابا إنسانيا شاملا، عذاب أب يواصل الرحلة من أجل تسديد لقمة العيش لأطفال أضناهم التجوال برا وبحرا، كما يتولد من التجنيس المردد.

وبذلك يحقق الشاعر غاية التأثير في المتلقي، ويجد التجاوب المطلوب الذي هو أهم غايات الشعر الأصيل، كما عند حازم القرطاجني وعند معظم المدارس الشعرية الحديثة(60).

كما يعتمد أسلوب السحر، عن طريق اللعب باللغة وتغيير الإسنادات واستعمال الصورة الساحرة، فيعلو بتجربته عن طريق السحر، ويجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي.

فهو مثلا من قصيدة له في المنذر، يخاطبه ويتذكر :

يضاحك من روض فكري بذكري أزاهير نور بنور مشوب(61)
فلله إشراق ذاك الشباب تألق في حسن ذاك المشيب
ففاح تضوع ذا من ضياعي كما لاح مطلع ذا من غروبي
وتلك بضائع نثري ونظمي ضوارب في الأرض: هل من ضريب؟

فهو يتعجب من إشراق ذاك الشباب الذي تألق في حسن ذاك المشيب (مادحا)؛ فربط الصورة بتجربته، وتعجب من تضوع ذاك الشباب الذي فاح من ضياعه، كما لاح مطلع ذاك المشيب من غروبه.

فالشباب يفوح تضوعه من ضياع الشاعر، والشيب يلوح مطلعه من غروبه، تماما كما يتذكر أزاهير نور بنور مشوب.

---

(60) انظر المنهاج لحازم، ص. 90 وكذا **مفهوم الشعر** لجابر عصفور، ص. 212.
(61) الديوان، ق. 113.

فهناك انزياح في الإسناد[62] وهناك قلب للحدود والأضداد. فالمطلع يلوح من الغروب، والنعت «مشوب» يفيد الاختلاط وعدم الصفاء، هناك اختلاط، في ذاكرة الشاعر، بين المفاهيم والأبعاد والحدود وظواهر الكون: فالشباب والمشيب، والغروب والمطلع والضياع... كلها أشياء غير صافية المعنى، غير واضحة، هناك شائبة، كصورة أزاهير نور مشوب بنور آخر، كل شيء يبدو منبهما غير واضح، مستغلا عنصر النعت أوسع استغلال في هذه القصيدة ؛ ناء، غريب، كثير الدعاء قليل المجيب، مشوب، وكلها نعوت لإظهار الضعف والنقص والحيرة[63].

إنها الرؤية الداخلية للكون، واللغة تمتح من الأعماق والتجربة: فهو يتلاعب باللغة ــ عن طريق الانزياح الإسنادي ــ تلاعبا ملؤه السخرية والمراراة. إنها صور المفارقة والغرابة[64].

وعندما يصل إلى هذا المستوى من التعامل مع التجربة باستعمال أسلوب السخر، والجمع بين الأضداد، وقلب الذم إلى مدح والعكس[65]، يعلو الشاعر على تجربته، ويبدع في اللغة، ويخلق انزياحات على جميع المستويات، فيها جدة وغرابة، وصدق وشاعرية.

8 ــ الرحلة والزمن

مخاض ما لمولده رضاع وترحال أمر من الفطام
وعام مقامنا عام كيوم ويوم رحيلنا يوم كعام
كأنا في المنازل طلع نخل يوافي أهله أمد الصرام

إن عنصر الزمن يعد أساسا في القصائد التي نظمها الشاعر في سرقسطة، خصوصا في المنذر بن يحيى وابنه، وهي قصائد يطغى عليها موضوع الغربة والحنين والرحلة، كما في قصيدته الميمية التي مطلعها :

إليك سبقت أقدار الحِمام وعنك هتكت أستار الظلام[66]

(62) انظر كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 111ـ114.

(63) انظر **بنية اللغة الشعرية**، ص. 140، عند كوهن أن النعت ليس للتحديد فقط.

(64) المفارقة والغرابة عند حازم هي الغاية من الشعر الجيد، **المنهاج**، ص. 90.
وعند الناقد الأمريكي كليانث بروكس، ص. 57 من **مفاهيم نقدية**.

(65) في بلاغتنا القديمة قلب المدح إلى ذم أو العكس، يعد من المحسنات المعنوية، انظر علوم البلاغة للمراغي، ص. 254.

(66) الديوان، ق. 56.

ونحوك جبت ليل البيد حتى ... تركت دجاه مفضوض الختام
وزاحمت الخطوب إليك حتى ... خفيت على المنايا في الزحام[67].

فهو يصف ما تجشمه في سبيل الوصول إلى الممدوح، الذي جبر صدع كبده، وآسى جراح قلبه، وحماه من كل خطب وكيف أن شمله أصبح أليف الشعب، متسق النظام في حماه، وكيف عاد شريد رحله عزيز الجار، مضروب الخيام، ومن جدواه رد دمه ولحمه، وما انتقت الحوادث من عظامه، وأن الممدوح هو الذي كفكف دموعه وكف عنه الردى... الخ.

ولقتني الأماني منك وجها ... ينير الأرض في داجي الظلام
وآويت الغريب، وهل غريب ... توخى ركن عزك باستلام

وفي هذا القسم الثاني من القصيدة، المخصوص للإشادة بشجاعة الممدوح ووصف فتوحاته وانتصاراته الباهرة[68]، في آخر هذا القسم نصل مع الشاعر إلى قمة إبداعه؛ ويتجلى في ذلك الموقف الأخلاقي العالي الذي وقفه إزاء أسرى ممدوحه، وكيف تعاطف معهم، فربط بين تجربة أولئك الأسرى وتجربته.

أولئك ذكروه بمحنته. فوجنات السبايا التي يكسوها الحزن، وأسى أولئك الفتيان والأبطال المأسورين يذكره كل ذلك بأساه: فتلك نفوس فارقت الديار مثله، ولاقين الوجوه بلا سلام، وأصبحت مقيدة في الأغلال مثل قيوده، وتذكر مصيره وما استبدل به من غربة وقفار وبحار:

تذكرنا دواهي بدلتنا ... من الأكنان ضاحية الموامي[69]
نغاور قفرها والليل داج ... ونعسف بحرها والموج طام
ونؤنس بالمهالك كل نفس ... توحش للغصون بلا حمام
وننصب للصواخد كل وجه ... بعيد أن يُحَيَّا بالسلام

---

(67) أثر المتنبي واضح في هذا البيت، خاصة في هذه الصورة.
* انظر قصيدته في وصف الحمى وهو بمصر يقول مخاطبا الحمى :
أبنت الدهر عندي كل بنت ... فكيف وصلت أنت من الزحام
ـ الديوان، ج 4، ص. 351.

(68) انظر مقدمة المحقق : 73ـ74.

(69) من القصيدة السالفة لم أورد الأبيات التي يصف فيها ذل وعذاب أولئك الأسرى، فرارا من التطويل في النصوص.
* أكنان : ج كن : البيت.
* الموامي : المفازة الواسعة أو الفلاة التي لا ماء فيها.

تغرب في البلاد فأفردته   فقيد العز مجحود الذمام
تجافي الأرض عنه وهو معي   وتجفوه المناهل وهو ظامي
وقد ضرب الأسى فيها علينا   رواقا يستضيء من الظلام
فما نجم الهدى إلا سناني   ولا فلق الضحى إلا حسامي
وخيلت الأهلة لي قسيا   رمين بي الصبا رمي السهام

لقد ذكره مشهد أولئك الأسرى، خاصة مشهد الصبايا الحواسر الكسيرات، بتلك الدواهي التي قذفت به وبأسرته بعيدا، وصيرته فقيد العز مجحود الذمام يغاورون القفار في الليل الداجي، ويؤنسون بالمهالك كل نفس، وكيف أصبح الشاعر ينصب للصواخد كل وجه، من وجوه أولئك الأبناء، ذلك الوجه الرمزي الذي صار مثال الذل بعد العزة، تجفوه المناهل وهو ظامىء، وقد ضرب الأسى عليهم رواقه...

«فالواو» للحال: لقد ضرب الأسى فيها عليهم رواقا؛ وهذا الأسى يستضيء من الظلام، وهو يتخيل الأهلة قسيا رمت به الصبا رمي السهام.

فلنتخيل هذا الأسى الذي يستضيء من الظلام، ولنتخيل هذه الأهلة التي صارت قسيا ترمي بالشاعر الصبا رمي السهام... إنهما صورتان وليدتا الخيال الخلاق، وإنها لغة أخرى غير اللغة التي تعين وتحدد الأشياء، كما تراها العين ويدركها العقل. فالشاعر يقلب مدلولاتها، ويشحنها بمدلولات جديدة، يسخر عن طريق اللعب باللغة، يقلب الأضداد والمتناقضات، يغير الإسنادات (الأسى يستضيء من الظلام)، النجوم ترمي الصبا بالشاعر رمي السهام. فهو يقلب مدلولات الألفاظ ويشحنها بمدلولات جديدة منبثقة من مقياس التجربة، ووليدة المعاناة.

إن الصورة هنا فورية، وليدة لحظه التجربة، الصورة الطازجة كما عند باشلار[70]، وليست صورة الاستهلاك[71].

ثم يأتي القسم الأخير من هذه القصيدة، وفيه يتعجب الشاعر من الخطوب التي تبيح ستره، وهو المعتصم بحمى الممدوح، مستثقلا تلك النوى التي تهوي برحله دائما...

---

(70) انظر باشلار : — Poétique de l'espace, p. 1

(71) انظر جان مولينو وتامين في «الاستعارة» ويقصد بها الصورة المكررة التي فقدت جدتها ووهجها La Métaphore, p. 6.

فيا عجب الخطوب يحن ستـري وقد أيقن أن به اعتصامـي
وحتـام النـوى تهوي برحلـي وقد عقدت بذمتـه ذمامـي
فليس لنا إلـى وطـن مـرد ولا فـي دار قوم من مقـام

فالحداء ملازم لركابه، ويمينه ملازمة للزمام لا تفارقه، وهو يعلن ألا مرد إلى الوطن، ولا عودة إلى الماضي: فهي الرحلة الدائمة والمعاناة المستمرة.

إنه وضع نشاز. فليس لهم إلى وطن مرد، وليس لهم في دار قوم قرار، إنه في حالة بين(72)، بين لا رجوع إلى الماضي ولا عودة إلى الوطن ولا استقرار في منزل.

«ولا» هنا نافية للجنس، لجنس الرجوع وجنس الاستقرار مطلقا، فهي تعني الحتمية المطلقة L'irréversible(73)، سواء إلى الأمام أم إلى الوراء. إن هذا الوضع الشاذ، وهذا التعاور للرحلة، هذا الجذب هو مصدر توتر الشاعر وعذابه الدائم، هو وضع يقلقه ويتردد دائما في شعره. إنه تعب الرحلة الدائمة والترحال الذي لا ينتهي والجذور المقتلعة المعرضة دوما لهجير الصحراء وأمواج البحر.

إن الرحلة مخاض ما لمولده رضاع، والترحال أمر من الفطام وأفجع، ويوم الرحيل يوم كعام في امتداد طوله وعدم انقضاء أساه:

مـخـاض مـا لمولـده رضـاع وترحـال أمـر من الفطـام(74)
وعـام مقامنـا عام كيـوم ويـوم رحيلنـا يوم كعـام

بمثل هذه الصور الفريدة الإبداعية، عبر الشاعر عن إحساسه بزمن الرحلة. فما هو الزمن ؟ إنه اللحظات التي يعيشها الإنسان في امتلاء كامل، يجيب هيدجر(75)، هو الوعي باللحظة.

لكن الشاعر لا يعيش هذا الامتلاء الكامل، فيطول زمن الأسى، وتقصر لحظات الرضى. إنه الزمن بالمقياس النفسي، والرؤية الداخلية للمشاعر الإنسانية. فزمن الرضى والفرح دائما قصير بالقياس إلى زمن العذاب.

(72) انظر تحليل د. مفتاح لمربع كريماص السميائي في تحليل الخطاب الشعري، ص. 161. حيث أن هناك مثلا : النفي ≠ الإثبات وهناك حدا ثالثا بين النفي والإثبات.
(73) انظر كتاب الفيلسوف الروسي يانكلفتش. L'irréversible et la nostalgie, p. 21.
(74) من القصيدة السالفة.
(75) انظر «الوجود والزمان» للفيلسوف الألماني هيدجر من خلال كتاب بنعبد العالي : **هايدجر ضد هيجل**، ص. 115.

وعـام مقامنـا عـام كيـوم ويـوم رحيلنا يـوم كـعـام

وإذا كانت الرحلة أمر من الفطام ومخاضاً ليس لمولده رضاع أو إشباع فإنها كذلك داء وسقم ملازم للشاعر، ليس له منه شفاء (فإن هاج الرحيل داء سقمي...)

وهو ما إن يفد مع أسرته على منزل حتى يغادروه، تماما كطلع النخل يوافي أهله أمد الصرام، صورة طازجة كما عبر باشلار[76]، تنقل ذلك الإحساس الفريد بلحظة الخلق والإبداع، تنقلنا إلى عالم ابن دراج، تختصر المسافات الزمنية، وتضعنا أمام التجربة، فنتخيل، وكأننا نشاهد الشاعر بعمامته، قائدا لقافلة الركب، ممسكا بيده زمام ناقته، قادما على منزل، ثم مغادرا إياه إلى منزل آخر، وهكذا في سرعة وحركية وعجلة.

كأنا فـي المنازل طلع نخـل يوافـي أهلـه أمـد الصـرام

الصورة هـي عمق ابن دراج، كما يسميها بيير ريشار[77] **Pierre Richard**، تكشف الصورة عن هذا العمق، عن هذا الإحساس الفريد بالرحلة والزمان والمكان، بهاجس الخوف من الرحيل.

هكذا يمضي الشاعر في هذا القسم، مركزا على تعاور الرحلة له، على فجاعتها، وعلى الروع المستطير الذي تبعثه في نفسه وفي نفس أبنائه، وفي تكرارية وتناغم فريد في التصوير كما في آخر القصيدة :

نروع بالنوى والذعر بـاق ونفجـأ بالأسى والجـرح دام[78]
ولا سكنت جنوب فـي مهـاد ولا ملئت عيون من منـام
كما حدثت عن لسع الأفـاعي يعـاود سمها عامـا بعـام
فهل حول يحول بلا رحيـل ولـو شيئا نراه فـي المنـام
وأفجع بالنوى فـي دار سفـر فكيف نوى على دار المقـام
ومن مل الجلاء فعـاذ منـه بسـور الأمن فـي البلد الحـرام
وشد يديه فـي قـرب وبعـد بـحبل «المنذر» الملك الهمـام

(76) انظر باشلار : **شعرية المكان**، ص. 1 — **Poétique de l'espace, p. 1.**
(77) انظر كتاب : **الشعر والاعماق** — **Poésie et profondeur**
(78) من القصيدة السالفة.

ومن ذا يا مليكا مستجارا سواءك للغريب المستضام
فإن هاج الرحيل دفين سقمي فكم دافعت من ذاك السقام
وإن أذمم عوائد لؤم دهري فحي على عوائدك الكرام

فالشاعر يستعمل الفعل المبني للمجهول «نروع» : فالروع يأتي من فاعل مجهول، مصدره حوادث الزمان؛ فهم يروعون بالرحلة، ويفاجأون بالأسى، وجرح الرحلة القديمة دام، لم يندمل بعد.

والرحلة تعاودهم عاما بعد عام، كما حدث (مبني للمجهول) عن لسع الأفاعي يعاود سمها كل عام، ويتجدد الألم، وتتكرر الرحلة.

لقد عز عليه المقام والاستقرار، ولو شيئا يراه في المنام، فهو لم يقل «حلما» بل «شيئا» وهو أقل ودون الحلم.

ثم يتساءل ويستفهم للتمني والترجي والإنكار :

فهل حول يحول بلا رحيل ولو شيئا نراه في المنام

إن الاستفهام – هنا – محمل بالاستنكار ومشحون بالرغبة العارمة إلى الاستقرار.

فإذا كانت الرحلة مفجعة إلى هذا الحد – وهم في دار سفر – و«أفجع» فعل أمر للتعجب، فلنتصور فجيعتها على دار المقام !

هكذا يصور الرحلة هاجسا مروعا، حيث لم تسكن أبدا جنوبهم في مهاد، وما ملئت عيون من منام؛ فهم دائما في حالة تحفز وفزع دائم واستنفار، كما في قصيدة أخرى(79).

* * *

تتلخص أهم الظواهر الدلالية في هذه القصيدة، بصفة خاصة في هذا التضاد، والرؤية الزمانية والمكانية والمقابلة بين النقيضين، سعيا نحو توليد المفارقة التي تحدث الغرابة والدهشة وتوظيف الصورة الساخرة.

والصورة تتم عبر هذه السياقات بواسطة التشبيه والاستعارة، والمقابلة، والمبالغة في التشخيص والتجسيد وجمع ما لا يجتمع.

(79) انظرها في الديوان رقم 43.

أما أهم العلامات الأسلوبية، فهي التعاور والتكرار. فالرحلة تعاد، تتكرر؛ واللغة تتكرر، تترادف، تتجانس، تتوالد، فتتشعب ثم تنمو في انسجام في اتجاه حقل دلالي مركزي، وصورة عامة، هي عذاب الرحلة المتكررة.

فالهجير، الصخد، تلتظي، وهج الصحراء، أمواج البحر المتلاطمة، تراقص السراب، النياق المضناة، التيه والبيد، ذلك قاموس ابن دراج اللغوي؛ أما قاموسه النفسي الذي يمتح منه فهو : الأسى والأشجان، الروع، الفزع، الذلة،... الخ.

9 ـ جنة الممدوح وأحلام ابن دراج

القصائد «المنذريات»(80)، التي نظمها الشاعر في سرقسطة، يطغى عليها الحنين في معظمها. وهو حنين ليس إلى قرطبة فقط، بل هو حنين مطلق ـ رمزي إن صح التعبير. فهو غالبا ما يستحضر صورة الجنة، ويحن إلى متعها الحسية والمعنوية، آملا ومتخيلا أن ذلك سيتحقق في رحاب الممدوح. وهي مجرد رغبات وأحلام تراود الشاعر في هذه المرحلة المتقدمة من عمره بعد أن فقد الشباب ويئس من العودة.

فهو حين يحاور زوجته وأبناءه، مسكنا من روعهم، يتخيل أن الممدوح هو الذي سينتشله من الوهدة، وسيعيده إلى سالف الأزمان، وأنه سيغدق عليه من ثمار جنته.

إنها صورة يتخيلها الشاعر للممدوح دائما، ويتمنى أن تتحقق في الواقع، وقصائده في المنذر كثيرا ما يتردد فيها هذا التبشير بالجنة، كتعويض وجزاء لما تحمله من أهوال الرحلة في سبيله. مثلا قصيدته النونية يبدؤها بتلك البشرى، وهي الاقتراب من جنة الممدوح بقطوفها الدانية وهو يخاطب زوجته :

بشـــراك أيتها الدنيـا وبشرانـــا أحيــاك بالعدل من بالأمن أحيانا(81)
لعل آمالنا باللــه قد صدقـت وصدق موعـده بالفتح قد آنــا
وعـودة تمتـري عفـوا وعــافيــة ودعوة تقتضي صفحا وغفــرانــا

(80) نسبة إلى منذر بن يحي التجيبي حاكم سرقسطة وابنه يحي بن منذر ويقول محقق الديوان إنه عندما وفد عليه كان في حوالي السبعين من عمره.

(81) الديوان، ق. 36.

تنسمي ريح روح الله منشئة غيوث رحمته سحا وتهتانا
واستقبلي زهرة العقبى منورة بالنور في روضة تهتز رضوانا

والشاعر في هذا التصوير للنعيم الذي يحلم به يستوحي كثيرا من تصوير القرآن لنعيم الجنة ومتعها : كدوحة الله التي زكى غرسها، فزكت أكلا وظلا وثمارا، تشبيه جزاء الممدوح له بالجزاء الذي يناله الصابر المؤمن في اليوم الآخر، الصفح والغفران، العفو والعافية. فنعم الممدوح هي جنة ابن دراج التي يود أن تتحقق في الأرض وقد أبرز التمييز : أكلا، وظلا، وثمارا... هذه الرغبات دفعة واحدة.

إن التمييز له وظيفته الجمالية في هذه القصيدة[82]. بالإضافة إلى وظيفته الدلالية، في الإفصاح عن رغبات الشاعر ونوعها، وتميزها، بما لهذا الأسلوب (التمييز) من تكثيف وإيجاز وإيحاء. في فهمنا.

هذه الرغبات والأحلام ــ كما سلف القول ــ تتكرر عند الشاعر في قصائد أخرى يطول بنا المقام لو حاولنا استقصاءها، منها تلك التي يمدح بها المنذر بن يحي أيضا، يبشر فيها نفسه بقرب الفرج، وسفور الصباح بعد ليل طويل من العذاب والسرى :

بشراك من طول الترحل والسرى صبح بروح السفر لاح فأسفرا[83]

ومنها أيضا تلك التي يمدح فيها ابن باق[84]، يبدؤها بالشكوى، شكوى البعد والغربة، ويتمنى أن يسمع الممدوح نداء ابن السبيل وذل الغريب والقصي البعيد...

تسمع لدعوة ناء غريب كثير الدعاء، قليل المجيب[85]

إنه حلم ابن دراج الذي لا يتحقق دوما، حلمه ببر وبحر يسالمانه، حلمه بجنة ينتفي فيها الهجير والصلاء والظمإ، وتحل الظلال والخضرة. ففي الجنة وحدها ينتهي الصراع، وينتهي التناقض والتوتر.

لكنها ــ كما قلنا ــ مجرد أحلام ورغبات. فالشاعر يستعمل «لعل». وهي للترجي والشك وطلب شيء غالبا في حكم المستحيل[86].

(82) انظر، ص. 261/260 من هذا الكتاب.
(83) الديوان، ق. 39.
(84) ابن باق أحد القواد الوزراء في عهد المنذر وابنه يحي.
(85) الديوان، ق. 113.
(86) المغني اللبيب، ابن هشام، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج 1، ص. 287 وأحيانا تختص بالممكن.

لقد عمد الشاعر إلى إبراز هذه الأحلام والرغبات إلى طريقة فذة فريدة أكسبت تجربته عمقا وتجذرا فهو من خلال أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج) جعل نفسه مُحَاوَراً ومُحاوِراً في نفس اللحظة، مناديا ومنادى عليه.

«وقل لمن قد أظل...» «لا تسر»، «ويا غريبا»، «لتهنك الأرض...» فهو يجرد من نفسه شخصا متخيلا، يلقنه ما يقوله له، مسكنا لهمومه، ومخففا عنه، محققا لرغباته، أو قل إنها الرغبة والأحلام تنطق وتتخاطب في لاوعي الشاعر أبرزها هذا المنولوج، جامعا بين ضمير الغيبة والخطاب دفعة واحدة، إنها الأحلام الداخلية عندما تطفو على سطح اللغة(87):

لتورقن شجر الدنيا لنا ورقــا	بسعدها وتريق الأرض عقيانــا
وتعبق الأرض من مسك وغاليــة	وتمطـر المزن ياقوتا ومرجانــا
وَقل لمن قد أظل الشمس طالعــة	لا تسر من بعدها في اللّيل حيرانـا
ويا غريبا، شريدا عن مواطنــه	لتهنـك الأرض ألافا وأوطانــا
هاتيك شمس الهدى في برج أسعدها	وديننا مشرق في عز دنيانــا
ودوحة الله زكى غرسها فزكــت	أكلا وظلا وأشجارا وأغصانــا

فهو في هذه القصيدة، لا يبشر أسرته فقط بقرب الفرج؛ بل هو يبشر الدنيا بأكملها، بوضع نهاية لآلامه، وحد لمعاناته، وعودة للزمن تمتري عفوا وعافية، ودعوة لنفسه باستقبال زهرة العقبى منورة، بعد طول السرى والضنى والعذاب حيث سيستنشق ريح روح الله، بدل لفح الهجير، وحيث تورق شجر الدنيا، وتريق الأرض عقيانا، وتعبق من مسك وغالية، وتمطر المزن ياقوتا ومرجانا... الخ.

إنه تصوير رائع لرغباته وأمانيه. فشمس الهجير ها هي ـ تبدو له مشخصة في الممدوح ـ شمس هدى، تنير له الطريق؛ فيعطف الضمير على نفسه، ويخاطبها كأنه غائب، وتلك دوحة الله زكى غرسها فزكت، وستوسعه أكلا وظلا وأشجارا وتلك... وتلك...(88).

---

(87) انظر في هذا «لاكان» وباشلار «في أحلام اليقظة» وفي علم النفس الحديث أن الذات بنية معقدة، فهي حاملة مفعولات اللاشعور وهي ليست إلا معبرا أو قنطرة وحاملا للغة والتفاعل بين المستوى الرمزي والواقعي والخيالي، ص. 112 من كتاب **هايدجر ضد هيجل**.

• وكذلك بيير رشار في **الشعر والعمق** Poésie et profondeur

(88) الأثر القرآني واضح في هذه القصيدة انظر سورة **الواقعة** في تصوير متع الجنة.

وإنها رغائب الشاعر الدفينة، تنطلق متدفقة في مونولج داخلي مستحضرا صورة الجنة بكل نعيمها ومتعها، عندما يتم اللقاء بالممدوح، متع الجنة التي ينتظرها بعد طول سفار ورحلة عذاب، جزاء لصبره ومكابدته.

10 ـ مطلع الغروب

إن إحساس الشاعر بالسير نحو الأفول والنقص، وعذاب الرحلة المتجددة، وقلب الأبعاد الزمانية وتوليد الصورة الساخرة لإبراز فجاعة الرحلة ثوابت مركزية في لغة ابن دراج، تتكرر بصور مختلفة من أجل التأثير في المتلقي والممدوح معا.

فالشاعر في صراع دائم مع الزمن، من أجل العودة إلى الماضي. إنها رحلة يريدها إلى الوراء، لا إلى الأمام: فالأحداث تدفع به في اتجاه حتمي وهو يحاول جاهدا النكوص إلى الوراء، حيث أجبر على ترك الديار ومغادرة الوطن.

يتجلى هذا واضحا في القصيدة التي مدح بها أحد رؤساء الكتاب[89]، يتحدث عن غربته، غربة الدهر، حيث يكون طلوع هلال العلم من الغرب :

غرائب مما أغرب الدهر أطلعت عليك هلال العلم من أفق الغرب[90]
طوت فلوات الأرض نحوك وانطوت كبدر إلى محق، بشهر إلى عقب

فمن غرائب الدهر وعجائبه، طلوع (الشاعر) هلال العلم من أفق الغرب، إنه بدر ابن دراج يسير إلى المحاق وشهره ينقلب إلى عقب، كما سارت شمسه إلى الأفول، في القصائد السابقة.

فالزمن هنا يكتسب مفهومه، وتحدد أبعاده بمنظور التجربة النفسية وليس بمنظور الواقع الخارجي.

وقد وظف، بالإضافة إلى هذا، صورة رائعة تجلي ذلك البعد النفسي؛ وهي صورة الأقداح وقد ردت عن الشرب، تلك صورة ساخرة مريرة من الزمن، تلك

(89) يقول ابن بسام إن هذا الكاتب هو الفتح بن أفلح، وعند ابن الخطيب في «أعمال الأعلام» أنه عبد العزيز بن أفلح، ويرى محقق الديوان أنهما إسمان لشخص واحد.
* انظر الديوان، ص. 79. (الهامش) وقال أنه كان نائبا لمبارك العامري صاحب بلنسية.

(90) الديوان، ق. 34.

الكؤوس التي تساقتها الليالي تنادما ومنادمة فجاءت كالأقداح، وقد ردت عن الشرب وهي فارغة، ليبقى الانتظار والدهشة والحرمان الأبدي:

كؤوسا تساقتها الليالي تنادما ... فجاءتك كالأقداح ردت عن الشرب[91]
تعاورهن البر والبحر مثلما ... ترد بأيدي الرسل أجوبة الكتب
فليل إلى صبح، وصبح إلى دجى ... وكرب إلى روح، وروح إلى كرب
وسهل إلى حزن، وحزن إلى فلا ... وسهب إلى بحر، وبحر إلى سهب

لقد بدأ بهذا التركيب : «كؤوسا تساقتها الليالي» بدل تساقتها الليالي كؤوسا، إن هذا التقديم والتأخير في رتبة الجملة[92] قد أضفى جمالية خاصة على التركيب، أو النظم بمفهوم عبد القاهر الجرجاني. فالتقديم والتأخير وتغيير المواقع والرتب من صميم شعرية ابن دراج، وبالتالي من صميم الشعرية العربية، حيث يقع التركيز على عناصر دون أخرى من الجملة، وحيث يتغير التبئير[93] تبعا لذلك وتبعا كذلك للدافع النفسي والتجربة.

«وتنادما»، تفيد الاشتراك في المنادمة (تفاعلا) والشراب، لهوا وطربا؛ لكن الشاعر قلب هذا المعنى، أو قل استعمله استعمالا ساخرا، إظهارا لمفارقات الموقف وفجاعة الزمان.

تلك نياق ابن دراج، تعاورهن البر والبحر، مثلما ترد بأيدي الرسل أجوبة الكتب، جيئة وذهابا...

إن البر والبحر يشكلان رمزين عميقي الدلالة في رحلة الشاعر، فتناوبهما وتعاورهما للشاعر يجعلهما كمظهرين من مظاهر الطبيعة، يساهمان في تعذيبه.

وقد وظف الشاعر «العطف» بدقة بالغة لإظهار هذا المكون : «التعاور» أو «المعاورة»، فمن بر إلى بحر، ومن بحر إلى بر، وليل إلى صبح، وصبح إلى ليل، وكرب إلى روح، وروح إلى كرب، وسهب إلى بحر، وبحر إلى سهب، وحزن إلى فلا...

---

(91) الشرب : جماعة الشاربين.

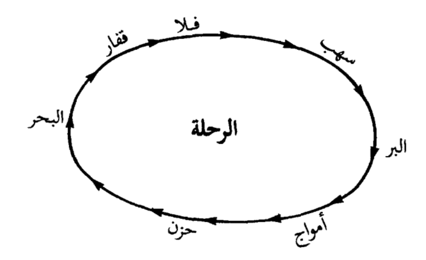
(92) الجملة العربية حسب النحاة تبدأ بالفعل.

(93) انظر أحمد المتوكل في كتابه **النحو الوظيفي**.
• وكذلك مفتاح في **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 70.
• وعند عبد القادر الفاسي الفهري في **اللسانيات العربية**، أن هناك فرقا بين البؤرة النحوية والبؤرة الخطابية، فإذا كانت البؤرة النحوية تتحدد بموقعها فالبؤرة الخطابية ليست كذلك، فالمتكلمون والكتاب هم الذين يمتلكون البؤرة وليست النصوص، المرجع السالف، ص. 70.

ويعد كوهن «واو» العطف من روابط الوصل الخالصة(94): فالدلالة تتواصل وتنمو، والرحلة تتواصل، تستمر، تتناوب تتعاقب، إلى ما لا نهاية، رحلة دائرية، يبدؤها من حيث يعود، ويعود من حيث بدأ.

وما الإقامة المؤقتة في ظل الممدوحين سوى استراحة مؤقتة، لتبدأ انطلاقة الرحلة من جديد. فهي الثابت الوحيد، حكم القدر الذي يلاحقه.

لقد عملت كل أدوات الربط على تجلية «التعاور»، خاصة «واو» العطف وتكراريته؛ مما يدل على ثبات الرتابة، وثبات الحالة، بحيث يمكن أن نرمز لذلك بهذا الرسم :



11 ــ انسداد الآفاق

إن الممدوح رمز الحياة عند ابن دراج. فهو مصدر الراحة والاستقرار، ومورد العيش، في يديه كل المنى والآمال، فهو الأمن للخائف، الري للظمآن، الظل للضاحي، بل إنه يخاطبه صراحة أن يغدق عليه المحيا، أن يهبه النعيم والمشرب، ويسدل عليه من الظلال ما يقيه حر الهجير... كما في قصيدته التي مدح بها الموفق مجاهد أمير دانية :

إلى أي ذكر بعد ذكرك أرتاح	ومن أي بحر بعد بحرك أمتاح(95)
إليك انتهى الري الذي بك ينتهي	ولاح لي الرأي الذي بك يلتاح

(94) انظر بنية اللغة الشعرية، قسم : «الوصل».

(95) الديوان، ق. 134.

وفي مائك الأغداق والصفو والـروى وفي ظلك الريحان والروح والـراح
وكل بأثمار الحيـاة مهـــدل وبالعطف مياس وبالعرف ميـاح

لقد بدأ هذه القصيدة المدحية بالشكوى من الضياع والحرمان ـ وهو ما تعودنا أن نسمعه من القصيدة المدحية الدراجية ـ وختمها بالشكوى(96).

والسؤال في البيت الأول يضمنه الشاعر كل أحزانه، تعب السنين، التجوال والتنقل بين الممدوحين، الوقوف بباب هذا وذاك. وبالتالي يظهر أن الشاعر قد ضجر من كل الممدوحين وأنه استنفذ كل الطرق الموصلة إلى الراحة والاستقرار. فقد سدت كل الأبواب في وجهه، ولم يعد له من وجهة أو ممدوح سوى هذا الذي يخاطبه؛ فإليه انتهى الري ويرجو أن يكون نهاية لدائرة رحلته المفتوحة.

ثم يأتي القسم الأخير ليجلي عذابا آخر مضافا إلى عذاب الرحلة، الخوف الدائم ألا يلقى الممدوح منشرح الصدر، مستبشر الوجه، فيسوف اللقاء ويقدم رجلا، مؤخرا أخرى، حفاظا على بقية ماء الوجه، وشحا على آخر قطرة كرامة يريقها، متمنيا الموت وحلول النهاية، قبل استنفاذها.

وتسويف يوم بعد يوم تـخوفـا لعلـي لا ألقاك منشرح القلب(97)
وشحا بباقي ماء وجه بذلتــه لعلـي أقضي قبل إنفاذه نحبـي
وتأخير رجل بعد تقديم أختهـا حذارا لدهر لا يغمض عن حـربـي

وإن هذا الخوف ألا يلقى الممدوح منشرح الصدر، مستبشر الوجه، يتكرر في قصائد أخرى للشاعر.

فهناك رغبة عميقة في أن يحقق الممدوح أحلامه في الاستقرار، وضمان مورد العيش. هذه الرغبة تظهر في شعره بطريقتين :

1 ـ الإفصاح عنها بضمير الغياب، وبلسان الممدوح، فيتخيل أنه يقول له : أهلا وسهلا، مرحبا بقدومه، مغدقا عليه من نعيم جنته، كما مر ذلك في قصائد سالفة(98).

(96) ويقول محقق الديوان ممهدا لهذه القصيدة : «ولا بد أن شيئا خطيرا هو الذي دفع ابن دراج إلى هذه الرحلة وهو قد ناهز السبعين من عمره...»، المقدمة، ص. 78.

(97) من القصيدة السالفة.

(98) انظر ص. 122 من هذا الفصل.

2 ـ الإفصاح عنها بواسطة الحوار بينه وبين زوجته تارة، وبينه وبين أبنائه تارة أخرى.

ويرجو أن يتحقق حلمه القديم في جنة ملؤها الظلال والريحان والراح، وكل ما فيها بأثمار الحياة مهدل، تلك ثمار الجنة التي يتمناها الشاعر في الحياة، مستخدما كل صيغ المبالغة، والتكثير التي تفيد العطاء الوفير والنعيم الجزيل، الذي يشتهيه، مستوحيا الكثير من عناصر وصور الجنة، وهذا يتردد دائما في شعره، صور الإشباع والري والظل والروح، رحمة الله من حرارة الهجير... الخ(99).

بل هو لا يكتفي بالتصوير لرغباته وأشواقه، إنما يعمد إلى إصدار فعل أمر (فأغدق) (فأفصح) ملتمسا من الممدوح أن يسدل عليه من نعم تلك الغصون والأدواح.

وبعد قسم المدح، يأتي القسم الثالث والأخير من القصيدة، وفيها يعود إلى الشكوى من الرحلة وأهوالها :

إليها حدتني حادثات كأنها بوارح يحدوهن برح وأبراح
على غول بحر من هموم عبابه برحلى إلى غول المتالف طواح
إذا رام تغريقي فلج وغمرة وإن مد في ظمئي فآل وضحضاح

إن ثنائية البر/البحر تشكل ـ في رؤية الشاعر ـ وحدة وعاملا مشتركا من عوامل اضطهاده : البحر والبر، هذا لإغراقه، وذاك لإحراقه، وهما معا يتعاورانه جذبا وتناوبا.

وهو يصور الطبيعة دائما (البر والبحر) في أشد حالاتها قساوة وفي أقصى تطرفها، وعنفها، موظفا صيغ المبالغة (طواح) وصيغة أفعال (ضحضاح) مياس... الخ.

وعندما تجتمع «ظلم الأسى»، و«يكتئب الكون»، و«تسود الآفاق»، تتراءى له صورة الممدوح ووجهه كنور مصباح يضيء له السبيل :

إذا مد إظلام الأسى، ظلم الدجى تمثل لي من نور وجهك مصباح

في هذه القصيدة أيضا توظيف لنفس العناصر اللغوية الدراجية :

(99) انظر خصوصا سورة **الواقعة** من القرآن الكريم.

ـ فالمقابلة بين أهوال الرحلة وما يصبو إليه من نعيم الممدوح.
ـ هناك استحضار صورة الجنة، يقابلها صور عطاء الممدوح.
ـ وصيغ المبالغة هنا، تقابلها صيغ المبالغة هناك (الجنة = الممدوح).
ـ التساوي والتوزاي :

إلى أي ذكر	=	ومن أي بحر	والروي	=	والراح	بعد ذكرك	=	بعد بحرك
مهدل	=	مياس	أرتاح	=	أمتاح	إذا رام	=	إذا مد
وفي مائك	=	وفي ظلك	لج وغمرة	=	آل وضحضاح	الأغداق	=	الري

إلى آخر هذه التوازيات والتكرارات التي تنمي الدلالة وتمدها إلى أقصى نفس... الخ.

كما أن العطف في : «وكل بأثمار الحياة مهدل، وبالعطف مياس، وبالعرف مياح...» يفيد الاستمرارية، والرغبة في المزيد من النعم والعطاء.

كما يساهم هذا التوازي والتساوي بين عناصر الأشطار (ما يسميه النقاد بالتقسيم)[100]، كما في البيت الأول، في تركيز الإيقاع الذي يؤدي وظيفة إشباع التوقع[101] لدى المستمع ـ القارىء : التوقع الدلالي والإيقاعي، كما عملت أداة الشرط على توليد هذه المساواة في الجملتين : جملة الشرط[102] وجوابها :

إذا رام تغريقي	فلج وغمرة	وإن مد في ظمئي	فآل وضحضاح
1	2	1	2

فالجملة الثانية (جواب الشرط) مساوية للأولى (الشرط) والشطر الثاني مساو للأول، لفظا وتركيبا ودلالة..

كذلك وظف الشاعر ـ كعادته ـ التكرير الذي تركز في الجناس، خاصة في هذه القصيدة بين : الروح والراح، الريحان، لاح، يلتاح، أمتاح، أرتاح... والاشتقاق في : برح، أبراح، بوارح... إلى غير ذلك من التقنيات الأسلوبية، ولعب ابن دراج العجيب باللغة، لعب الرحلة به[103].

---

(100) التقسيم : «هو قول مركب من جزئين، كل جزء منهما يدل على معنى هو نوع قسيم في أمر ما» انظر : **المنزع**، ص. 355.
(101) انظر صلاح فضل، **ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة**، ص. 17–18.
(102) جملة الشرط، اعتراضية، احتمالية، الشرط يحمل كل معاني التوتر والتوجس كما أنها ترتبط بالمستقبل وترقب المتوقع، انظر في **مناهج الدراسة الأدبية**، لحسين الواد، ص. 90.
(103) يقول ياكبسون «في كل مستويات اللسان يكمن جوهر التقنية الخاصة بالشعر في الرجوعات المتكررة».
Questions de poétique, Paris, 1973
• من هامش «**الشعرية**»، لتودوروف، ص. 64.

هكذا تكاد كل القصائد المدحية لابن دراج تتحول إلى قصائد شكوى وغربة وحنين، خاصة قصائده «المنذريات»، حيث يعلو بتجربته إلى درجة الرمز عن طريق السخر، سخرية من الأيام والليالي، سخرية من الأقدار، من انقلاب الأوضاع والأبعاد الزمانية والمواقع والحدود، سخرية من ذلته، بيته الوضيع، من أبناء الجلاء، بقايا منقذات الفتنة... الخ.

كما في بائيته :

أوجفت خيلي في الهوى وركابـي	وقذفت نبلي بالصبا وحرابـي[104]

فقد استهلها بالأشواق والعتاب، ومزج فيها بين الغزل الرمزي ولواعجه وذكرياته في الماضي، بين الكواعب ومجالس الأنس.

لكن الزمن يمزق تلك الصورة لينقلنا من جو الأنس والطرب والخمر إلى عالم الاغتراب والضياع، الذي ألفنا سماعه، ينقلنا من الغزل الرمزي والأشواق المبهمة إلى التحديد، مستعملا «واو» الحال وضمير «الأنا» وهو نقلة من المقدمة الغزلية الطويلة إلى طرح خصوصية التجربة.

فلهوه وخمره من نوع آخر؛ فهو يسكر سكرين : فقد الشباب، وفقد الأحباب، وهذا منتهى السخرية المريرة :

وسلافة الأعناب تشعل نارهـا	تهدي إلـي بيانـع العنـاب
فسكرت والأيام تسلب جدتـي	والدهر ينسج لـي ثياب سلابـي
سكرين من خمرين كان خمارهـا	فقد الشباب وفرقة الأحبـاب
لمدى تناهى فـي الغواية وانتهـى	فينا إلـى أمـد له وكتـاب
وهوى تقاصر بالمنـى فأطال بـي	هما إلـى قلبي سرى، فسرى بـي
فـي جاهلية فتنة عبدت بهـا	دون الالـه مظلـة الأربـاب

* * *

فلها فقدت النفس إلا قدرمـا	أشجى به لحلول كل مصـاب
وبها رزيت الأهل إلا لابسـا	بؤسا يزيد به أليم عذابـي

---

(104) الديوان، ق. 47.

• انتخب الثعالبي من هذه القصيدة اثنين وثلاثين بيتا في يتيمة الدهر، ج 2، ص. 114–116.

فسكره يتحول إلى سكر المرارة من الأيام التي سلبت جدته، مثلما تفعل الخمر. لقد سلبت وعيه بحقيقة المأساة حتى إذا استفاق، وجد أنه أصبح فاقدا لرمزين هامين : الشباب والأحباب[105]. ولم يفضل له من هؤلاء الأحباب إلا البؤساء (إلا لابسا بؤسا يزيد به أليم عذابه).

إن بين «سكرت» في البيت الأول... و«سكرين» في البيت الثاني جملة اعتراضية طويلة، هي فعل الزمن والأحداث به، تلك الخطوب والأحداث التي تمثلت في «جاهلية فتنة»[106].

«فسكرت» ـ والأيام تسلب جدتي والدهر ينسج لي ثياب سلابي ـ «سكرين». لقد وظف السخر ـ هنا ـ أبلغ توظيف، لإظهار فجاعة الأيام ومفارقات الزمان، وتحول الأحداث التي انعكست بشكل بالغ العمق على توجيه مصيره ومصير عائلته[107].

كما أنه يستثير دهشة المتلقي، عندما يتوقع أن يكون خمار العنب : هو اللهو والطرب؛ فإذا به يصدم توقعه عندما يفاجؤه بخمار من نوع آخر، هو فقدان الشباب والأحباب[108].

إن عنصر السخر زاد في تعميق التجربة وفلسفتها، وجعل القارىء يتجاوب مع هذه التجربة الإنسانية التي أبرزها بواسطة التصوير الساخر؛ فالخمار نتيجة فعل الزمن بالشاعر. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه «انزياح السخر».

وفي هذه القصيدة ـ كما في غيرها ـ تبرز ظاهرة التكرار، تكرار الكلمات، والمترادفات بشكل مثير؛ فهو يتلاعب تلاعبا مثيرا باللغة. فمثلا هذا البيت :

سر سرى لجوانحي فسرى بها وهوى هويت لطوعه فهوى بي

---

(105) هذا يذكرنا بابن خفاجة في مزجه بين ندب الشباب وندب الأحباب.
* انظر خصوصا قصيدته رقم 165 في الديوان.

(106) الجملة الاعتراضية، احتمالية، تحمل معاني التوتر والترقب والتوجس، وهو هنا ما اعترض حياته من خطوب الدهر.

(107) ينظر بيير ماشري إلى الأدب بكونه حكاية ساخرة Porody قوامها المفارقة، انظر الماركسية والنقد الأدبي، ص. 54.

(108) انظر صلاح فضل، **ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة**، ص. 17.
* انظر حازم في المنهاج، ص. 90.

كل ذلك يذكرنا بصنعة أبي تمام. إلا أن أبا تمام كان قصده الزينة والزخرفة، بينما ابن دراج يوظف ذلك لتعميق تجربته وتجليتها، بالإضافة إلى المقابلة والمقارنة التي وظفت نفس التوظيف :

الصاب ≠ الصاب	غيرا ≠ غورا	أصبح ≠ أعقب
النور ≠ النار	الصفد ≠ العقاب	...

المبحث الثاني
حنينيات سرقسطة

1 ـ الزمان والمكان :

في هذه القصائد التي نظمها الشاعر في عهد المنذر وابنه بسرقسطة، تتكثف التجربة، وتتخذ شكل الرمز، عامدا إلى استخدام ضمير الغياب، ساردا حكاية وتجربة غائب هو ابن دراج، فتكتسب التجربة بعد الرمز؛ فكأن الحكاية صارت مثلا ورمزا، كما سيرد في النصوص المستشهد بها.

وفي هذه القصائد، يلعب عنصر الزمان والمكان دور المحور في تشكيلها وتنمية دلالتها وخصوصية رؤيتها. كما تكتسب مفهوما خاصا وذاتيا متميزا، استنادا إلى خصوصية التجربة وخصوصية الرؤية الشعرية.

وهي قصائد نظم أغلبها في أواخر حياته. فهو ما فتيء يمدح إلى آخر هذه الحياة ؛ وسنقتصر على بعض النماذج منها، تتجلى فيها هذه الخصوصيات التي أشرنا إليها، منها هذه القصيدة التي يشيد فيها بالمنذر بما حققه من نصر في إحدى معاركه ضد المسيحيين :

عمرت بطول بقائك الأعمــار وجـرت برفعـة قدرك الأقــدار[1]

فبعد قسم المدح، أتى قسم الشكوى، دون أن يمهد له بتمهيد مناسب، فأحدث فجوة كبيرة بين النصين : نص المدح/نص الشكوى/الغير/الذات.

---

(1) الديوان : القصيدة 43 قيلت في المنذر سنة 408 حسب المحقق.

فقد جاء بهذا البيت :

واسأل بضيفك كيف بعدك حاله ... وقد اقتضته بعد دار دار

فـ«الواو» يوهم أن الشاعر عطف به على شيء آخر، بينما هو لم يعطف. فـ«الواو» للاستئناف يخاطب الممدوح، ويسأله عن حاله ومصيره بعد انفصاله، وعزمه على مغادرة سرقسطة والرحيل من جديد : فقد عاودته الرحلة، عاوده داؤها، بعد انقضاء عام مر كالحلم، كليلة زائر، أو كعمر الوصل، لقد دنا به أجل الرحيل دنوا لا يشبه في مرارته وفجاعته سوى الموت. لقد غدر به الزمان، وهو بعهده غدار دائما :

غدرت به أيام عام قد وفى ... إن الوفاء بعهده غدار[2]
ودنا به أجل الرحيل كأنه ... أجل الممات دنا به المقدار
عام كعمر الوصل، ليلة زائر ... وأسى تقاصر دونه الأعمار
طالت لياليه الزمان بهمه ... وكأنهن من السرور قصار
بمشرد، قلق الثواء، بمنزل ... لا ينثني فيه له الزوار
مثواي فيه تقلقل وتأهب ... وقراي فيه ذلة وصغار
وحساب أيام كأن متاعها ... نوم على وجل البيات غرار
وطلاب مأوى قبل حين أوانه ... فالدهر أجمعه لي استنفار
لله من عام جرى عني به ... جري الأهلة فيه والأقمار
في أهل دار كالكواكب والنوى ... بعد النوى فلك بهم دوار
تنبو الديار بهم، وتلك ديارهم ... غرض المصائب ما بها ديار
قد أقفروا وطن الأنيس وأنست ... بهم مفاوز بالفلا وقفار
يتأوهون إذا رمت أوهامهم ... دارا لساكنها بها استقرار
ويهيجهم عين لهن مرابض ... ويشوقهم طير لها أوكار
وإليك يا منصور حطوا أرحلا ... لعبت بهن تنائف وبحار
ورأوا بقربك أنهم قتلوا النوى ... فاستحييت ولها عليهم ثار
قد طيرت غربان كل مغرب ... وغرابهم للبين ليس يطار

---

(2) من القصيدة السالفة.

لقد عمل فعل الأمر (واسأل) على تغيير مجرى القصيدة، وتحويل موضوعها ؛ فمن سرد أمجاد الممدوح إلى طلب السؤال عن حال الشاعر ؛ من أسلوب الإخبار إلى أسلوب الإنشاء[3] ؛ من ضمير المخاطب (الممدوح) إلى ضمير الذات المتكلمة (الشاعر) الذي ورد بضمير الغياب.

ففي خطابه للممدوح، متسائلا عن مصيره (بواسطة فعل الأمر) بعد الفترة المستقرة التي عاشها في ظله، كل الحزن والأسى، لأنه على يقين من عودته إلى الرحلة من جديد. فالجواب متضمن في السؤال، وهذا الأسلوب (التضمين)[4] من جماليات القصيدة الشعرية...

فمن خلال ضمير الغياب (حاله، غدرت به، دنا به...) يسرد الشاعر أشجانه، ويحكي عن همومه مع الزمن والرحيل ـ وهو يخاطب الممدوح ـ يحكي عن الرحيل الذي يتمثل له دنوه كأجل الممات، يحكي عن تشرده واضطراب مقامه، عن تقلقل مثواه، عن خزي المقام وصغار المنزل ووضاعة المكان، يحكي عن المأوى الذي عز، بينما أصغر الحيوان وأحقرها لها مرابض وأوكار...[5].

ثم يعود الشاعر إلى التعجب من السرعة المذهلة التي مر بها عام المقام، فقد عاد فلك الرحلة الدوار :

لله من عام جرى عني بـــه جري الأهلة فيه والأقمـــار
في أهل دار كالكواكب، والنـــوى بعد النوى فلك بهـــم دوار

فليس هناك بديل، بعد النوى، تأتي النوى، وهكذا فلك بهم دوار كما سبق في الرسم السابق[6].

كما يتعجب أيضا من تلك المفارقة الزمانية والمكانية العجيبة، كيف تنبو الديار بهم (أهل بيته) وتلك ديارهم التي خلفوها وراءهم خالية، فيقارن بين الماضي

(3) انظر ياكبسون حيث يرى أن الشعر يجمع بين الترابط بالمشابهة والترابط بالقرابة أو السببية، **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 150.

(4) انظر بيير ماشري : بلاغة الغياب في **الماركسية والنقد الأدبي**، تيري إيجلتون، ترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، ط 2، 1986، ص. 40.
• «إن هذا الضمير الغائب، كما يقول علماء الشعرية يدفع بالنص. إلى دائرة الشعر الملحمي بقوة».
• انظر صلاح فضل «ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة»، ص. 22.

(5) انظر **تحليل الخطاب الشعري** حيث أن «الغياب في الخطاب الشعري جوهره الذاتية، مهما كان نوعه»، ص. 155.

(6) انظر، ص. 125 من هذا الفصل.

والحاضر، كيف كانوا جمالا للزمان، وكيف أصبحوا عارا عليه بالتغرب، كيف أقفر وطن الأنس، وكيف أنست بهم المفاوز والقفار... الخ.

ثم يعمد إلى تصوير حزن أبنائه، ولهفتهم على المسكن والمنزل، ويصف حسراتهم وتنهداتهم وتأوهاتهم التي تعلو كلما وقعت أعينهم على دار بها استقرار، أو وكر، أو مربض.

ثم يختم القصيدة بالعودة إلى مخاطبة الممدوح، الذي توجه إليه هؤلاء البؤساء، وحطوا أرحلهم بفنائه، تلك الأرحل التي لعبت بهن البحار، وكيف أنهم ظنوا أن الرحلة قد ماتت وانتهت في كنفه، فإذا بها تبعث من جديد : (فاستحييت) وكأنها تطلب منهم ثأرا.

فالرحلة تقتل في ظل الممدوح، لكنها تبعث فيها الحياة من جديد[7]، تستحيا (من الحياة) فهذه الصورة تفصح عن الرغبة الدفينة في لاوعي الشاعر، بقتل النوى... التي أفرد بمعاناتها وحده، فقد طيرت غربان كل مغرب ما عدا غربانهم[8] التي ليس تطار، وهي تعني ثبات الرحلة، والنفي (ليس تطار) يفيد اقتصار المعاناة عليه دون سائر المخلوقات.

إن تجربة التشرد والحرمان من المأوى تشكل رمزا واسع الدلالة لدى الشاعر، خاصة في هذه القصيدة.

وإن مضمون الذلة والصغار الذي صيره إليه الرحيل الدائم قد عبر عنه بصور وأساليب مختلفة ومعان متعددة كلها تفيد الاستصغار والوضاعة : كالثواء، تأوه الأبناء عند رؤيتهم لمسكن ما، خزي المقام، وضاعة المثوى، مشرد قلق، نبو الديار بأبنائه، غربان الشؤم، عار الزمان... إلى غير ذلك من التعابير والصور التي تفيد الذلة والمسكنة.

كما أنه ولد صورا بالغة التأثير في المتلقّي «تقلقل المثوى» و«ذلة القرى»، ومثل تصويره للزمن والأيام، وما تبعث في نفسه من إحساس بالخوف، فنومه تحفز واستعداد، وهو نوم يشبه نوم خائف بيت له أمر بالشر... فهو مضطرب، قلق في

---

(7) وهذا يذكرنا بمأساة سيزيف، الأسطورة اليونانية القديمة.

(8) الضمير يعود على أبنائه.

اليقظة كما في المنام، فزع دائما، كأن الدهر له في حالة استنفار. إنها من أروع الصور التي عبر بها الشاعر عن إحساسه بالزمن، زمن الرحيل، الذي جسده الشاعر وشخصه بالموت ثم البعث.

ـ الرؤية الوجودية للزمان والمكان :

1 ـ إن الأبعاد الزمانية والمكانية تكتسب مدلولا جديدا ومتميزا في هذه القصيدة : فهو يقيس هذه الأبعاد بالمقياس النفسي؛ فالزمن لا يعيد دورته بالنسبة للشاعر، ولا يخضع لجدلية الصيرورة : موجب + سالب = موجب[9]، بل هو زمن يسير دائما في اتجاه واحد من موجب إلى سالب دائما، فقط زمن الرحلة يدور، عاما بعد عام، آنا بعد آن، وهي دورة مغلقة، في اتجاه واحد كذلك ؛ فلا بديل أو جديد، ولا تركيب من النقيضين، بل هي شبيهة بالدور والتسلسل[10].

2 ـ والعام الذي قضاه في ظل الممدوح ـ عام الاستقرار النسبي ـ مر بسرعة خارقة، كليلة زائر، كعمر الوصل وبقي الأسى الذي تتقاصر دونه الأعمار. إن زمن الأسى يمتد إلى ما لا نهاية، وهو يطيل الليالي، ويمد المعاناة.

3 ـ الزمن غدار، لا وفاء له. لقد غدرت به أيام عام قد وفى، دون أن يحس بذلك، دون أن يعيش ذاك الزمن كامتلاء كما قال هيدجر[11].

4 ـ دنو أجل الرحيل، كدنو أجل الممات في مرارته وفجاعته.

والشاعر مع الزمن، دائما في حساب وأهبة وتحفز وصراع، ينام خائفا من هجومه وضرباته، فكأنه محارب دائما

هذه هي رؤية الشاعر للزمن، رؤية المعاناة، حيث تتبدل الأبعاد، وتتغير المقاييس، تبعا لذلك.

وقد دلت مؤشرات زمنية عديدة على هذه الرؤية، تجلت في ظروف الزمان، سواء بلفظها أو مفهومها· كالدنو، الأجل، الأيام، الليالي، المقدار... الخ.

---

(9) ليست هذه العملية بالمفهوم الرياضي الصرف، بل بالمفهوم النفسي الذي به يمكن تأويل شعره.

(10) الدور والتسلسل في المفهوم الفلسفي. يقوم على تسلسل الدور إلى ما لا نهاية. انظر : ـ «التعريفات» للشريف علي بن محمد الجرجاني، ص. 57ـ105 ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1983.

(11) هيدجر : «الوجود والزمان» من كتاب **هيجل ضد هيدجر** عبد السلام بنعبد العالي، ص. 115.

ـ أما **المكان**، فإنه يلعب دورا بارزا في هذه القصيدة، بالإضافة إلى عنصر الزمان : فهو ينمي مضمون الحرمان من المأوى، الذي كرره بصور مختلفة، وقد دلت مؤشرات أسلوبية متكررة، على هذا المحور، محور المكان : المثوى، المنزل، دار، ديار، وطن، الأنيس، المفاوز، الفلا، البعد... الخ، بعضها ورد باسمه وبعضها بالمعنى، وغالبها ظروف للمكان، كما دلت أسماء الإشارة إلى ذلك.

وقد استغل الشاعر عنصر المقابلة على مستوى الزمان والمكان، مما ولد المفارقة، وأثار العجب والدهشة :

ـ بعد دار = دار، فشتان بين الدار الأولى والثانية.

ـ عمر الوصل قصير = عمر الأسى طويل

ـ طالت لياليه = من السرور قصار

ـ أقفر وطن الأنيس = أنست بهم المفاوز والقفار.

ـ بين فعل : كانوا جمال الدهر = أصبحوا عار الدهر...

إلى آخر هذه المقابلات والجمع بين المتناقضات والأطراف المتباعدة في الزمان والمكان.

ـ أما الفعل، فغالبا ما استعمل في الماضي والبناء للمجهول. فالأفعال الماضية : (اقتضته، غدرت، دنا، جرى، كانوا، أقفر، قتلوا...) وهي تدل على القضاء، وانتهاء الأمر، والحتمية الزمنية، أما المبنيُّ للمجهول : استحييت، طيرت، يطار، فهي تدل على فاعل مجهول، كان وراء معاناة الشاعر ومأساته ويرمز بها إلى الدهر والقدر(12).

ـ أما القصيدة في مجملها فهي تتراوح بين مختلف الأساليب، من إخبار إلى إنشاء، من سؤال إلى سرد، من تعجب إلى تصوير... هناك تنويع في استخدام الضمائر كذلك، من خطاب إلى غيبة، إلى متكلم ثم عودة إلى الغياب والخطاب، حكي المتكلم عن نفسه بضمير الغياب...

وبذلك تحقق للقصيدة أكبر قدر من الذاتية الغنائية(13).

---

(12) تدل الأفعال على التحول، بينما الأسماء على الثبات والاستقرار.
• انظر حسين الواد في مناهج الدراسة الأدبية، ص. 90.

(13) انظر الغربة المكانية في الشعر العربي عبده بدوي، ص. 38-39.

2 ـ فجيعة التحول :

لله من وطن قلبي لـه وطـن يبلى وأبلى ومـا تبلـى فجائعـه

* * *

أما القصيدة الثانية في هذا المحور، محور الحنين ؛ فهي هائيته في المنذر أيضا، استهلها بالبين والفراق والدموع والحنين الجارف إلى الوطن والذكريات والنعيم الماضي...:

أهل بالبين فانهلت مدامعـــه وآنس النفر فاستكنت مسامعـه[14]
وودع المنزل الأعلـى فـودعـه فـي القلب لاعج بث لا يوادعـه
يا معهدا، لم يضع عهد لوفـاء لـه مكسف النور عافـي القدر ضائعـه
ولا ثنى عبراتـي عن تذكـره دهر، تقارع فـي صدري قوارعـه
حسبي ضلوع، ثوت فيها مصـائبـه ومقلـة ربعت فيها مـرابعــه
سقاك مثل الذي عفـى رباك عسى ينبيك، كيف غريب الـرحل شاسعـه
صبا كتصعيد أنفاسي وصـوب حيا تريك عبرة أجفـاني مـدامعـه
سح إذا شف صحن الخـد، ضائـره شفى تباريح ما فـي القلب نافعـه
لله من وطن، قلبـي له وطـن يبلـى وأبلـى، وما تبلـى فجائعـه
لا يسأم الدهر مـن شوق يطالعني منه ومن زفرة منـي تطالعـه
فطالما قصرت ليلـى مقاصـره لهوا، ومـا صنعت صبحي مصانعـه
وكم أضل مقيلـي وسط جنتـه بكل فـرع، حمام الأيك فارعـه
إن تسعد اليوم أشجانـي نوائحـه فكم وكم ساعدت شجـوي سواجعـه
وكم وفى لي فيه مـن حبيب هـوى خلعت فيه عـذاري فهو خالعـه
روض لعين الهوى راقـت أزاهـره ومشرب للصبـا، طابت مشاعـره
وكم صدعت فؤاد الليل عـن قمـر له هوى فـي صميم القلب صادعـه
خالست فيه عيونا غير هـاجعـة والحزم عني غضيض الطـرف هاجعه
تحيتـي منـه تقبيـل ومعتنـق يشدني غلـه فيـه وجامعــه

---

(14) الديوان، ق. 41.

وهي تنظر إلى قصيدة المتنبي :

وفـاؤكما كالربـع أشجـاه طاسمه بأن تسعدا والدمع أشفاه ساجمه.

(الديوان ج 4، ص. 55).

فالبيتان الأولان اللذان استهل بهما القصيدة حديث عن البين والأشواق، واللواعج لفراق المنزل الأعلى... كل ذلك معروض بضمير الغياب الذي ينبهم على القارئ مرجعه، باثا فيه الحيرة، مشوقا إياه إلى الاسترسال في القراءة، لمعرفة المعنى (الفاعل، أو الذات الشاعرة)[15] الذي لا يتضح إلا في البيت الرابع، عندما عطف الخطاب من الغيبة إلى ضمير المتكلم (ولا ثني عبراتي) حيث يتكشف الضمير، وتنجلي التجربة فيتضح أنها تجربة الشاعر دون سواه، وإن الأشواق أشواقه والحنين حنينه، فكأنه يوحي للقارئ بهذا التوظيف لضمير الغياب، وأنه هو وحده الذي لا تلتبس تجربته على المتلقي.

فكأنه بذلك الأسلوب يحكي عن ابن دراج آخر، صار رمزا وحكاية تروى[16].

قبل أن نصل إلى البيت الثالث والرابع، حيث النداء للمعهد العالي الذي فارقه، والذي لم يفارقه حبه وإخلاصه مؤكدا حبه ووفاءه مظهرا أشواقه وعبراته، داعيا له بالسقيا ولمرابع الذكريات، فالذي يبلي بإمكانه أن يحيي ويجدد.

فيتدفق الحنين عارما إلى الوطن الذي لا ينسى، رغم قوارع الدهر، ذلك الوطن الذي يثوي بين ضلوعه، شاكيا من تباريحه التي شفت قلبه، متعجبا من ذلك الوطن الذي استوطن شغاف قلبه :

لله في وطن قلبي له وطن   يبلى وأبلى وما تبلى فجائعه

إنها صورة رائعة... يبلى الوطن، ويبلى الشاعر، وما يبلى حبه في قلبه، ويبقى الوجد الواري، وذكريات الوطن. يصير قلب الشاعر وطنا للوطن، تبقى الأحزان والفجائع. فلنتصور كيف يفنى الشاعر، ويفنى الوطن، وما يفنى هذا الحب.

إن الذكريات هي الوسيلة الوحيدة لاسترجاع الزمن الماضي، هي الأمل الوحيد، أو الشيء المتبقي بأيدينا، حسب يانكلڤتش[17].

---

(15) يقول صلاح فضل في **ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة**، ص. 9 إن «أنا» الشعري ليس هو الشخص المتكلم الحي، بل ينبغي أن نفهمه أنه «الذات الغنائية».
• هذه الذات الشاعرة يسميها باشلار بالفاعل الشعري **Le sujet,**
• انظر **الهواء والأفكار**، ص. 119، ترجمة حسن برادة.

(16) إن هذا الضمير الغائب يدفع بالنص إلى دائرة الشعر الملحمي؛ المرجع السالف، ص. 22.

(17) يانكلڤيتش. **L'irréversible et la nostalgie, p. 21**

هكذا يمضي الشاعر مسترجعا للذكريات الماضية في وطنه، أيام النعيم، وساعات اللهو، التي خلت في ظل الشباب، مرددا ما كان يفعله من أفعال اللهو، وهي أفعال تدل على الإقدام والقوة والاكتساح والنفوذ، بعكس الأفعال السلبية التي تدل على الضعف في هذه المرحلة.

ثم يقارن تلك الصورة، صورة الماضي المشرقة، بالحاضر المتسم بالأسى والأحزان، مجددا تحياته إلى وطنه قبل أن يدخل في المدح...

إن النداء تواصل (يا معهدا) أو خلق للتواصل بين المنادي والمنادى عليه، الوطن البعيد عنه زمانيا ومكانيا. ولإلغاء هذه المسافات، يعمد الشاعر إلى خلق واسطة للاتصال بين الطرفين. والواسطة ـ هنا ـ هي الصبا التي تشبه تصعيد أنفاسه، وصوب الحيا الذي يشبه دموعه الجارية وتفصح عن خده الغائر، وجفونه القرحى، فهناك :

الذات	← (الواسطة) ←	الموضوع (الوطن)
المنادى ←	←	المنادى عليه.

وكعادة الشاعر في التعامل مع اللغة، فهو يكرر، ويرادف، ويجانس، ويكثر من الاشتقاق، بواسطة إعادة الضمير ـ الذي تتشكل منه القافية ـ على ما قبله من الأفعال التي تتكرر في القافية جمعا، أو مصدرا أو إسم فاعل، مضافا إلى ضمير الغيبة العائد على الوطن (المعهد). فمثل هذه الصيغة : «فعلت فواعله»، أو أفاعله، ودع فودعه، لا يوادعه (في بيت واحد)، تقارع، قوارعه، ربعت مرابعه... الخ.

إعادة هذه الصيغ بالتكرار عمل على تثبيت إيقاعي بارز وجهير، خاصة عندما نقرأ القصيدة قراءة جهيرة، حيث يتم إشباع الروي بحركة الضم، وهي ذات إيقاع حاد وممتد، يوازيه إيقاع داخلي، يتمثل في ذلك التكرار لصيغ معينة (فعلت فواعله) وكذلك يتولد هذا الإيقاع الداخلي من التلاعب بالكلمات عن طريق الترادف والتجنيس والاشتقاق ـ واللعب ـ هنا ليس مفهومه القدح كما قال د. مفتاح[18]، لكنه لعب يدخل في صميم العملية الشعرية مؤديا وظيفته الجمالية إلى جانب العناصر الأخرى.

---

(18) انظر كتابه : تحليل الخطاب الشعري، ص. 39ـ42. تحت عنوان «رمز اللعب بالكلمة».

وإن جوهر الشعر الأصيل، كما قال جاكبسون، يتمثل في تلك الرجوعات المتكررة[19].

هذا اللعب، أو التكرار لعناصر وصيغ لغوية، بالإضافة إلى وظيفتها الدلالية التي تتجلى في الإلحاح على المعنى والتركيز على التجربة، لها وظيفة جمالية أيضا، تتجلى في تلك المتعة التي يستشعرها القارئ في لعبة الكلمات وتبادل المواقع وتغير الرتب.

فالشجو/الأشجان، قصرت/مقاصره، صنعت/مصانعه، صدعت/صادعه، يطالعني/أطالعه... الخ يولد ذلك التجانس الإيقاعي الذي يبعث المتعة الفنية.

أما الضمير، فإنه عنصر هام في هذه القصيدة : يطالعني، أطالعه، قوارعه، مقاصره، مصانعه، صادعه... الخ.

فالضمير المهيمن ـ هنا ـ هو ضمير الغيبة/الوطن، وضمير المتكلم/الشاعر. وهناك تواصل وتجاذب دائم بين الطرفين (الشاعر ≠ الوطن) ؛ وبواسطة هذين الضميرين (المتكلم ≠ الغائب) يقترب التواصل إلى حد الاندماج عن طريق الاستعارة وقلب الإسناد. فمقلة الشاعر ربعت فيها مرابع الوطن، وقلبه صار وطنا للوطن وغيرها من أساليب الإغراب، والغلو في استخدام الاستعارة والتجسيد والتشخيص على طريقة أبي تمام. فهذا التجسيد للمجرد والمعنوي ـ رغم بعد الاستعارة ـ يكسب الدلالة عمقا وتجربة الحنين وهجا خاصا.

وبهذا تصير الاستعارة عند ابن دراج تشكيلا للمعنى وعرضه في صور مجسدة (الوطن الذي استوطن قلبه...) كما عند جان مولينو[20]، وبذلك يغني الدلالة، ويشحنها بأكبر طاقة من الرمز والايحاء، فتتفجر اللغة، وتكتسب دلالات جديدة، نتيجة الانفعال الخلاق، فتنزاح عن وظيفتها الإبلاغية العادية[21] إلى دلالات أوسع وأعمق.

3 ـ ربيع قرطبة :

أما القصيدة الثالثة في هذه الحنينيات، فهي في المنذر أيضا، بدأها بالحنين الآسر، والأشواق الملتهبة وهو يخاطب فيها الربيع، يشخصه، يكلمه، يبثه أشجانه ومتاعبه.

(19) انظر : الشعرية لتودوروف، ص. 64.

(20) انظر الاستعارة عند جون مولينو. La métaphore, p. 22. مجلة Langages، ص. 22-23، يونيو 1979.

(21) الإيحاء هو وظيفة اللغة الشعرية عند كوهن أو اللغة الانفعالية، انظر : بنية اللغة الشعرية، ص. 151-153.

إن الربيع في هذه القصيدة رمز للماضي، ربيع الشاعر في قرطبة، حيث الشباب والاستقرار والنعيم ؛ وإن الربيع رمز اليناعة والنضارة والحداثة، يتحول إلى ربيع دامع العينين، يفيض صبابة وشوقا، إنها الطبيعة بالمنظور الداخلي والمشاعر المتقدة، لقد خلع على الربيع من ذاته وأحاسيسه، فرآه برؤية أخرى رؤية ذاتية خاصة، لقد اتخذ من الربيع واسطة للذكرى، ذكرى عهد كريم قد مضى، فإذا كانت الواسطة بين الذات المتشوقة والموضوع المشتاق إليه في القصيدة السالفة هي الصبا والمطر، فإنها في هذه القصيدة هي الربيع :

قل للربيع أسحب مـلاء سحائـب فاجرر ذيولك فـي مـجر ذوائبي[22]
لاتكدين ومن ورائك أدمـعي مددا إليك بفيض دمع سـاكـب
وصبابة أنفاسها لـك أسـوة إن ضاق ذرعك بالغمام الصـائـب
وامزج بطيب تحيتي غدق الـحيا فاجعله سقي أحبتي وحبـائبي

إنها رحلة أخرى لابن دراج، لكنها رحلة معاكسة للزمن. إنها رحلة إلى الوراء هذه المرة، حيث اتخذ من الربيع مطية لذلك، فتذكر عهد الأحبة، وتذكر معاهده وملاعبه التي كانت تكسوها البرود... وهو في خطابه للربيع يحمله كل أشواقه إلى قرطبة، لينوب عنه في معانقتها عناقا يتم بالجوانح والترائب، هناك حيث استكانت للعفاء منازله، وهوت بأفلاذ الفؤاد نجائبه...

لقد ذكره الربيع (الخريف في سرقسطة) بربيع قرطبة الذي مضى، ذلك الربيع الحق، «عهدا كعهدك» لكن شتان بينهما في الجوهر :

عهدا كعهدك من عهاد طالـما كست البرود معاهـدي وملاعبي[23]
واجنح لقرطبة فعانق تـربهـا عنـي بمثل جوانحـي وترائبـي
حيث استكانت للعفاء منـازلـي وهوت بأفلاذ الفؤاد نـجائبـي
ذللا تعسفن الدجـى بأذلـة ولواغبا جبن الفـلا بلواغـب[24]
وكواكب ناءت بقربتهـا النـوى فقضت مدامعها بنـوء الغـارب
من كل مفجوع، بترحـة راحـل لم يسله طمع لفـرحة آيـب

(22) الديوان، ق. 45.
(23) من القصيدة السالفة.
(24) اللواغب : ج لاغب، الناقة أجهدها المسير، لغب : تعب وأعيا أشد الاعياء.

هكذا يعود الشاعر، من ربيع قرطبة الحالم، إلى الواقع، إلى ربيع سرقسطة السريع الزوال، إلى الأبناء الأذلة الجامدة قلوبهم خوفا فوق الظعائن، القلقة البال، الدائمة التجوال، يعود من رحلة الأحلام، إلى واقع المرارة والأسى الدائم :

ظعن سرين الليل ضربة لازم   وسرى إليها الهم ضربة لازب
جمدت عليهن القلوب فأسبلت   فوق المحاجر كل قلب ذائب
وتخازرت عنها العيون فأبرزت   عن أعين بدمائهن سواكب[25]
وتقطعت أسبابهن لطية   وصلت بهن سباسبا بسباسب
يطلبن شأو غرائب لي كلما   نأت البلاد، حللن غير غرائب

وهكذا يمضي في وصف معاناة أبنائه، وكيف أصبح ميت الرغائب، رغم أن المسيح قد ورثه قدرة الأحياء، إشارة إلى خلود آثاره الأدبية.. ثم عودة أخرى إلى خطاب الربيع، مناديا ومستفهما للتمني، تمني أن يبلغ الربيع أحبته وأقاربه بالمغربين. إنه، بعد أن تداركته ذمة الممدوح، كاد يعيد زمن الربيع الحالم. فقد مطرت عليه ذمته من ثمار جنة مأرب وكادت ترد أيام الصبا، بل يتخيل أن هناك مشابهة بين الزمنين، فيعود إلى الاسترجاع مرة أخرى، ويلغي الزمن الحاضر، وهو يسترسل مع الذكريات، وأيام كان يلقى الصباح مزهرا، والليل يحييه بالكواكب، أيام كان الربيع مخيما بساحله، غبق الروائح، غدق السحائب... الخ.

فهل أنت يا زمن الربيع مبلغ   بالمغربين أحبتي وأقاربي
أن الربيع لدي شيمة قاطن   وحيا الغمام علي ديمة دائب
من بعد ما غم الصباح لناظري   واشتف مني البحر جرعة شارب
نعم تكاد ترد أيام الصبا   وتعيد أزمان النعيم الذاهب
أيام ألقى الصبح ترب كواكب   أدبا وأحيي الليل خلب كواعب
والمكرمات منازلي ومشاهدي   والمقربات مراكبي ومراقبي
إذ أنت يا زمن الربيع مخيم   في ساحلي ومغيم من جانبي
عبق الروائح من نثير غدائري   غدق السحائب من فضول مشاربي
وتروح مغتبقا، شمول شمائلي   وتعود مصطحبا ضريب ضرائبي[26]

(25) تخازرت : خزر،نظر بمؤخرة عينه وتداهى.
(26) الضريب : هو اللبن، والضرائب جمع ضريبة وهي الخليقة والسجية.

تغدو فـ بديع محاسنـي وتروح تستقري نفيس غرائبـي
وتبيت تنشر ـ الأباطح والربـى زهرا يخبر عنك أنك كاتبـي
مما ترف به رياض حدائقـي ويفيض جوهره عباب غرائبـي

هكذا يمضي الشاعر، مسترجعا، ومتذكرا، ملغيا الحواجز الزمانية، مقربا إليه هذا الماضي، وتلك الصورة المشرقة بواسطة «كاف» الخطاب، الموجه للربيع، فكأن الماضي ماثل أمامه، يعايشه مثول المخاطب (الربيع).

ولم يكن ربيع سرقسطة سوى حافز ودافع إلى هذا الاسترجاع، فرغم أن المشابهة تكاد تكون تامة بين الربيعين. إلا أن كلمة «تكاد» تقف حاجزا، وهو لا يقصد ويعني سوى ربيع الماضي لأنه جزء من حياة الشاعر، عمره الذي ذهب إلى غير رجعة.

فالماضي يبقى دائما ربيعا، وما فضل له من العمر سائر إلى أفول، تدفع به الحتمية الزمنية نحو اتجاه واحد ووحيد(27).

وإذا كانت أداة التواصل بين الذات والموضوع (الشاعر/الوطن) في القصيدة السابقة هي الصبا والحياة، فإنها في هذه القصيدة هي الربيع. فالشاعر لا يكتفي باستحضار زمن الربيع في قرطبة بل هو يجسده أمامه، فكأنه شخص ماثل أمامه، يخاطبه، ويبثه لواعجه وحنينه.

فالواسطة بين الذات المتشوقة والموضوع المشتاق إليه، هو الربيع، ربيع سرقسطة الذي يشبه الخريف والذي هو مجرد واسطة، لتذكر الربيع الحقيقي : ربيع قرطبة، الذي يرادف اليناعة والخضرة والازدهار الحقيقي.

بدليل أن هذه الواسطة (الربيع) تكاد تمحى بين الذات والموضوع ؛ إذ تكاد هذه الواسطة تكون ذاتا وموضوعا في نفس الوقت : فهي باهتة، تكاد تمحى وتذوب، لشدة اندماج الذات بالموضوع، فكأن الربيع هو عمر الشاعر الذي تولى، زمن الشباب الذي ذهب لدقة التشخيص الذي شخصه به الربيع رمز أشواقه كما نجد عند الرومانسيين. فهناك تفاعل وتواصل قوي بفضل استخدام الضمائر، وبفضل توظيف الأفعال، كأفعال الأمر(28) التي يصدرها الشاعر للربيع، بتبليغ التحية للوطن

(27) انظر : L'irréversible et la nostalgie, p. 289

(28) انظر «الأفعال الكلامية» في تحليل الخطاب الشعري، ص. 141–143–144–145.

والأهل... فهي تفيد الإشراك والتفاعل والتواصل، نفيا للانقطاع الزمني وإيجاداً للوحدة، وخلقاً للتواصل بين الطرفين.

كما ساهم في هذا التفاعل أدوات النداء وضمائر الخطاب، وبواسطة هذا التفاعل والتواصل، يحقق الشاعر رحلة إلى الوراء، فيخرق الزمن، بواسطة الخيال والاسترجاع وتداعي الذكريات عبر خطاب الربيع، ذلك الخطاب الرومانسي الآسي الحزين.

فإذا كان المعادل الموضوعي لمشاعره في قصيدته اللامية هي الشمس في سيرها نحو الغروب[29]، فإنه في هذه القصيدة هو الربيع، صورة حالمة للماضي.

كما عمل التكرار ـ الذي هو مؤشر أسلوبي بارز في كل قصائد الشاعر ـ على تزكية هذا التواصل والتفاعل بين الشاعر وزمن الربيع، سواء بالتجنيس أو القلب أو الاشتقاق أو التكرار اللفظي أو للضمائر أو غيرها. فمثلا كلمة «عهد» تتكرر أربع مرات في بيت واحد، ثلاث منها في الشطر الأول :

عهدا كعهدك من عهاد طالما كست البرود معاهدي وملاعبي

وهناك ظاهرة عامة في تركيب هذه القصيدة، هو هذا التقديم والتأخير الذي يتردد في كل أبيات القصيدة. فالفاعل يتأخر على المفعول في الرتبة والصفة على الموصوف، والضمير على عائده[30]... وكل ذلك أكسب القصيدة إيقاعا وتوازيا داخليا.

هذا هو ابن دراج الذي قال فيه ابن بسام :

«... فكم له من وفادة أخزى من وفادة البرجمي، ووسيلة أضيع من المصحف في بيت الزنديق الأمي، وبقصائد لو مدح بها الزمان لما جار، أو رواها الزبرقان لأمن من السرار...»[31].

(29) انظر قصيدته التي مطلعها :

«لعلك يا شمس عند الأصيل شجيب لشجو الغريب الذليل»

(30) انظر **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 70.

(31) الذخيرة، ق. 3، م 1، ص. 10.

المبحث الثالث

شعرية ابن دراج

تتجلى شعرية ابن دراج في مظهرين أساسيين : مظهر الدلالة، ومظهر التركيب اللغوي. وداخل كل مظهر من هذين، مجموعة من العناصر، يمكن إجمالها فيما يلي :

أولا ـ الرؤيـة :

والرؤية وليدة تجربة ابن دراج مع الغربة والترحال. الرؤية، عند ابن دراج، هي كل ما يشكل شعوره وإحساسه بالحياة والقيم[1]، وتتلخص في :

الغربة والتغريب، الرحلة في الزمان والمكان، في الطبيعة والكون، الأسرة، العصر والأوضاع، ...

فكيف رأى ابن دراج كل هذه القضايا ؟

1 ـ **الغربة والتغريب** : من خلال النماذج المحللة، تبين أن الغربة في رؤية الشاعر هي مسخ للإنسانية، استبدال لهوية العزة والانتماء بهوية الخزي والذل والتشرد. الغربة هي تحويل أبنائه إلى أبناء السبيل وغيرها من الصور التي سبقت الإشارة إليها.

والغربة عند الشاعر مرتبطة بالرحلة.

2 ـ **الرحلـة** : المجهولة المخيفة التي تكتنفها الأخطار من كل الجهات، برا وبحرا.

(1) انظر الشعرية لتودوروف، ص. 54.

والرحلة في رؤية ابن دراج لها مدلولات واسعة في شعره. فهي تارة المخاض الذي ليس لمولده رضاع، وهو مخاض يتعاوره دائما: فمن بر إلى بحر، ومن بحر إلى بر... إلخ.

والترحال عنده أحيانا أمر من الفطام وأفجع، بل إن أجل الرحيل عنده كأجل الممات يلاحقه باستمرار(2).

والرحلة تتكرر دائما، وتتجدد، فيتجدد عذابه، تتلاعب بالشاعر فتقهره.

إن الرحلة هي الثابت الأساس في تجربة ابن دراج : فهي تبرز كمعاناة دائمة لا تنتهي (نُزُوع بالرحلة والذعر باق(3)). فمن استراحة مؤقتة، في ظل ممدوح ما، ثم عودة إلى رحلة أخرى من جديد... وهكذا دواليك يكون البَدْءُ دائما من نقطة الوصول.

إن الرحلة عند ابن دراج عذاب مستمر، سواء كانت بحرية أم برية : فهناك أهوال البحر وأخطاره، وهنا حرارة الهجير وصخد الفلا.

إن رحلة ابن دراج دائما هي رحلة مضنية، مثقلة بأعباء المسؤولية، مسؤولية أسرة كثيرة العدد، ترافقه في حله وترحاله.

الرحلة في رؤية الشاعر هي الغروب والضياع، وهي تسير دائما في اتجاه الغروب والأفول، رحلة نحو النقص والمحاق، إنها التيه الأبدي.

3 ـ وصف المعاناة : وهو في تصويره لمعاناة الرحلة يركز على عنصر الأسرة، أحيانا تكون الزوجة، فيزيده إذلالا عذابها، وأحيانا الأبناء والبنات، فلذات الكبد التي أبرزت للأخطار، حيث تكون معاناته جزءاً من معاناة الأبناء، والعكس صحيح أيضا.

وهي معاناة مزدوجة، ثقيلة الوطأة على نفسه، خصوصا وأنه لا عائل لهم سواه. وهنا يبرز الدور الخطير الذي يحتله هذا الأب، إذا ناله مكروه، أو لم يستطع تحقيق سبل العيش لأبنائه.

وعندما تقترب الرحلة من نهايتها، يكون الجهد قد استنزف طاقتهم، واستنفد صبرهم، فيحاول هذا الأب المتعب تسكين روع الأبناء والزوجة، وتبشيرهم بلقاء الممدوح، حيث سيريحهم من عذاب الرحلة، ويغدق عليهم من عطاياه وجنته.

(2) معظم هذه التعابير مستخلصة من شعره وصوره.

(3) في إحدى قصائده.

وهي كلها أحلام وتمنيات، تبرز في كثير من الأحيان في أسلوب التبشير[4]، تبشير لنفسه، وأبنائه وزوجته بالخلاص من عذاب الرحلة، تبشير الدنيا كلها. ففي ظلال الممدوح وفي رحاب جنته سيرتاح من أهوال البحر وأغوال القفار..

وتتضمن قصائد ابن دراج في وصف هذه المعاناة نصا غائبا، هو ما يسميه بيير ماشري بـ«البنية الغائبة». فالغياب موقف أيديولوجي إلى حد ما[5]. هذا النص الغائب عند ابن دراج يتجلى في ذلك السخط على الأوضاع العامة ووضعيته كشاعر، يتوقف رزقه على مدح هذا وذاك، ويتجلى أيضا في تلك الاضطرابات التي اضطرته إلى إراقة ماء الوجه، وفي تصويره للفتنة، يبرز سخطه (وإن لم يصرح) على المتنازعين على السلطة، وما أحدثوه من تغيير في اتجاه حياته... إلخ.

4 ـ الزمان والمكان : يحتل الزمان والمكان بنية أساسية في قصيدة الغربة عند ابن دراج. لقد طرد من مدينته، وأصبح مشردا وأسرته لا مكان يأوي إليه، حتى ضاقت بهم كل الأمكنة، ولم يسعهم قرار، فحنينه أبدا إلى المكان، ولهفته لا تنتهي إلى الماضي، إلى الاستقرار... حنين جارف إلى حط الرحال في مكان ما، وذات يوم ما[6].

كما ترتبط القصيدة الحنينية عند ابن دراج بالزمن ارتباطا وثيقا. فهو لا يرى الزمن في سكونية، ولا يصفه في لحظة كما في وصف الطبيعة أو المرأة أو الممدوح، بل يصف كل هذه الأشياء من منظور التحول الزمني، الكون في تحول زمني وليس في لحظة معينة أو منظر بصري[7].

إن رؤية الشاعر للمقاييس والمساحات والأبعاد الزمانية والمكانية تكتسب مفهوما خاصا في إطار التجربة. فالزمن الخارجي يتحول ويخضع لحتمية الصيرورة، لكن زمن التجربة لا يتجدد، بل هو ثابت، يسير دائما في اتجاه أفقي لا نهائي (ثبات الرحلة). فلا رجوع إلى الماضي ولا بديل عن الحاضر.

---

(4) ما يسميه باشلار بأحلام اليقظة.

(5) انظر **النقد الماركسي**، ترجمة جابر عصفور، ص. 40–41.

(6) كما في قصيدة نعى فيها نفسه وهو حي.

(7) لاحظ ما قاله حازم وأسامة بن منقذ في مقدمته لكتاب **المنازل والديار**، ص. 3–4.

5 ـ **الكون والطبيعة** : لقد خلع الشاعر من تجربته على مظاهر الكون والطبيعة، فرآها بهذا المنظور. فالشمس تسير نحو الغروب إلى الأبد (شمسه) ولا انتهاء لغروبها بالطلوع من جديد، والبدر يسير إلى المحاق دوما ولا يعود إلى النمو والاكتمال. إنها مظاهر وأوضاع شاذة في الكون، وفي عالم المعاناة، حيث يتم الربط بينها وبين مظاهر الطبيعة في وحدة تامة، تندمج فيها الذات بالموضوع ويتم فيها إسقاط الهموم الذاتية على مظاهر الكون، كما يتجلى ذلك عند الرومانسيين.

فالطبيعة تسير وفق نظام التعاقب والجدلية الزمنية. أما الشاعر، فهو يشكل وضعا شاذا في الكون : فلا نهاية لرحلته، ولا شروق لغروبه[8].

وفي هذا الإطار، تأتي رؤيته لبعض مظاهر الكون، كالبحر والبر : **فالبر والبحر** عنصران يشكلان رمزين عميقي الدلالة في رحلة ابن دراج ؛ فتكراريتهما وتعاورهما للشاعر يجعلهما رمزين لعذاب أليم.

وهو، عندما يصف هذه المظاهر، يراها في أقصى تطرفها وأبعد جوانب حالاتها، في حالة الشدة والهيجان والسراب المترقرق[9]. فالطبيعة القاسية تنهك الشاعر وهي عامل منغص ومدمر ومعرقل لأحلام الشاعر : فالبحر عامل إغراق، كما أن البر عامل إحراق : كلاهما يشكل وحدة لتعذيبه ؛ وما البحر ـ في سياق التجربة ـ سوى المعادل الموضوعي لاضطراب[10] عواطف الشاعر وجيشانها، وما حرارة القفار سوى حرارة أشواقه ولواعجه، وما سير الشمس نحو الغروب سوى غروب الشاعر وسيره نحو النهاية، والهلال نحو المحاق هو سيره نحو النقص والأمحاء.

إنها كلها علامات وصور تؤدي دلالة رمزية متضمنة. هذه الدلالة المتضمنة أو الغائبة هي حلم ابن دراج ببر يختال له بالخيل والمها وببحر راكد الظلم الطمس[11]. إنه يحلم برؤية أخرى للبر والبحر، يسودهما السلام والهدوء يكفان عن معاورته وقذفه من هذا إلى ذاك...

---

(8) هذا الوضع الشاذ، أو البين بين هو مصدر التوتر، انظر **مجهول البيان**، ص. 133.

(9) يذكرنا بابن خفاجة في وصف مظاهر الطبيعة في عنفها وجبروتها.
   ○ انظر الفصل الخاص بابن خفاجة في هذا الكتاب.

(10) مفهوم نقدي لتوماس إليوت الناقد الانجليزي، ويعني به تعادل المشاعر الداخلية الذاتية مع الموضوع الخارجي : **مفاهيم نقدية**، ص. 479.

(11) تعابير للشاعر، انظر ق. 81 في الديوان.

ثانيا : الظواهر الجمالية في لغة ابن دراج :

إذا كان الهدف من الشعر الجيد، عند حازم، هو إحداث الغرابة وتوليد المفارقة بغية التأثير في المتلقي(12)، فإن شعر ابن دراج قد حقق من تلك الغاية الشيء الكثير.

وتكمن «شعرية» ابن دراج في ظواهر أسلوبية خاصة تتمثل في «كيفية» إبراز ذلك الجانب المأساوي من حياته وعرض تجربته كمبدإ الأسرة والزوجة والأبناء، خاصة البنات. والمتلقي يدرك مدى ما تمثله هذه الرموز في وجدان العربي المسلم من قيم، كالشرف والحرمة والقداسة... إلخ.

وهو يتفنن في استغلال هذا العنصر تفننا واسعا؛ فتارة يبرز تعدد أبنائه الذين يفوق عددهم عشرا، وتارة يبرز تبرمهم وضجرهم بكثرة الترحال في صور فريدة، وتارة يعمد إلى نقل معاناتهم على لسانهم، مستخدما الضمير (هم) للغياب، ومن خلال الحوار بين الأب المتعب الذي ينوء بثقل المسؤولية والأبناء الضعاف الذين لا ذنب لهم في كل ذلك البلاء الذي يتعرضون له... وأحيانا يتخيل أنهم يحاورونه، فيسكن من روعهم ويمنيهم بلقاء الممدوح، وأكثر تأثيرا من هذا، عندما يعمد إلى الوصف الدقيق، لمعاناتهم الرحلة في القفار أو في البحار، ويصور خوفهم وفزعهم ويخلق المعادل الموضوعي لمشاعرهم من اضطراب البحر وهيجانه، أو من غول القفار ومهامه الصحراء... إلى آخر تلك الصور التي تبرز العذاب والمعاناة.

وقد وفق الشاعر في إبراز تجربته وتحقيق غاية التأثير في المتلقى اعتمادا على تقنيات أسلوبية خاصة.

هكذا ينمو النص الدراجي وتمتد دلالته وتنمو اعتمادا على العناصر التالية :

1 ـ على التزاوج بين المحور السياقي والمحور الاستبدالي في تناغم وانسجام فريد.

وهذا يعني، كما قال ياكبسون، أنه كلما تحقق في مستوى السياق الدرامي أكبر قدر من التكثيف المجازي والاستبدالي، في الصور والمصاحبات اللغوية، وكلما

(12) المنهاج، ص. 90.

ه انظر مفهوم الشعر لجابر عصفور، ص. 212.

تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التنامي والتكامل السياقي، بفضل المفاعلات الدرامية، ما يكاد يجعله ينبسط في بنية سطحية ـ كلما تعانق هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر، تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية في هذا الشعر[13].

فالقسم السياقي يتضح في أن الشاعر كان في حالة ثم أتى الزمن فناقضها بحالة أخرى، فهو ـ هنا ـ يوظف أسلوب الحكي والسرد، يحكي عن الفتنة، يسرد الأخبار، ويخبر سواء في سرد وقائع الفتنة، أو وصف الرحلة والأبناء أو في حكاية أقوالهم، مكثرا من نعوت القساوة والتطرف وكل صيغ المبالغة، تأكيدا للتجربة وتجذيرا لها.

وهو في قصائد الغربة يركز كثيرا على السرد والحكي أكثر منه في قصائد الحنين، وذلك لإستمالة الممدوح : فهو يسرد أهوال الرحلة البحرية والبرية، يصف معاناة الأبناء، يحكي عن عذابه وعذاب الأبناء والنياق ؛ وهذا السرد يتخذ أشكالا عديدة : الإخبار بضمير الغياب، حكي الحوار والأقوال الماضية، نقل الحوار المباشر، وغير المباشر (المنولوج الداخلي)[14]... الخ.

والشاعر، عندما يحكي عن مأساة أسرته ويسرد ما حدث من تحول، يعمد إلى المقابلة والمقارنة بين الماضي/الحاضر، وعندما يعرض لما أصابهم بعد الفتنة يكثر من الأفعال :

شد الجلاء/عاذوا بلمع الآل/رضوا لباس الجود/استوطنوا فزعا/... وكلها أفعال تفيد الحركة والتحول والصيرورة[15].

أما القسم الاستبدالي فهو يرتكز على المجاز والتشبيه والاستعارة والكناية... بهدف تقريب المتباعدات وتركيز التجربة... وكل ذلك يتم عنده بواسطة الصورة.

2 ـ **والصورة** عند ابن دراج وليدة التجربة. فالتردد بين الاستقرار وعدم الاستقرار، بين النوم واليقظة، والتعاور بين البر والبحر... هو ما يشكل منبع الصورة عند ابن دراج وخصوصيتها وثراءها[16]، حيث تشحن بأبعاد دلالية ونفسية وجمالية في نفس الوقت : فحركية الرحلة هي مصدر الصور عند الشاعر.

(13) انتاج **الدلالة الأدبية**، لصلاح فضل، ص. 57.

(14) كريماص يجعل البنية الحكائية أساسية في كل خطاب بما في ذلك الشعر.
ه انظر **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 150.

(15) انظر في **مناهج الدراسة الأدبية** حسين الواد، ص. 90.

(16) ما يسميه باشلار بالصورة الأم أو الصورة المركزية التي تتفرع منها باقي الصور، **الأرض وأحلام اليقظة**، ص. 134، ترجمة حسن برادة.

فهو يركز على صور الحركة، حركة البحر، حركة السمام وقد حداها السموم، تصوير وفادته على البلد ومغادرته لرحلة أخرى بطلع النخل السريع الزوال، سير البدر نحو المحاق، سير الشمس نحو الغروب... الخ.

فصور السير والحركة تنتمي كلها إلى جذر عام، هو **حركية الرحلة**. وهو عندما يصور الطبيعة يقدمها في صورة قاسية، عنيفة ومتطرفة. أما عندما يعمد إلى تصوير معاناته فهو يعتمد الصور التي تفيد الضآلة والنقص كالأفول والغروب والفراغ والفزع... كصورة الأقداح وقد ردت عن الشرب، صورة الرحيل كمخاض ليس له رضيع... إلى غير ذلك من الصور.

وهو في صوره يعمد إلى تشخيص المعنوي وتجسيد المجرد ـ وكل ذلك بفضل الاستعارة بغية الإغراب، إثارة الممدوح[17].

وقد بلغت بعض الصور عند ابن دراج حد الكثافة الرمزية، كصورة البر والبحر والغروب وغيرها... وذلك نتيجة تكرار الشاعر لها وإلحاحه عليها[18] ـ وهي ليست مجرد صور تقليدية.

وهناك ما أسميناه بانزياح السخر، وذلك عندما يأتي بصور ساخرة فيها مفارقة، وهي أبلغ تأثيرا في المتلقي، حيث تصبح التجربة رمزا مكثفا، عندما يسخر الشاعر من سخرية الحياة وتناقضاتها. وقد مرت أمثلة من ذلك في السخرية من وضاعة المسكن، من ذل أبناء السبيل، من سكره سكرين، هما فقد الشباب وفقد الوطن، وهو سخر بليغ يقصد به إلى التأثير وإظهار التجربة.

3 ـ **المقابلة والمطابقة** : المقابلة والمطابقة من العناصر الأساسية في شعرية ابن دراج، وهي تعمل على نمو النص وتوليد الدلالة ؛ وقد قال حازم «إن المعاني تقترن على أساس التماثل والمناسبة أو على أساس المضادة والمخالفة»[19].

---

(17) هناك بعض القصائد واضح فيها أثر أبي تمام في مثل هذا الإغراب في الاستعارة،
ـ انظر كتاب أستاذنا د. محمد بنشريفة : **أثر المتنبي وأبي تمام في الغرب الإسلامي**.

(18) معظم المنظرين المحدثين يعتبرون الرمز أغنى لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه هي علاقة واحد بمتعدد.
ـ **مفاهيم نقدية**، ص. 268.

(19) انظر **مفهوم الشعر** عند حازم لجابر عصفور، ص. 290. وهو نفس التعريف تقريبا، عند الرندي في **الوافي** وكذا صاحب **نضرة الأغريض**، ص. 25.

وفي تلخيص المفتاح : «المطابقة وتسمى الطباق والتضاد أيضا وهو الجمع بين متضادين أو معنيين متقابلين في الجملة... سواء كان التقابل حقيقيا أو اعتباريا»[20]...

فعند ابن دراج نجد المقابلة بين الماضي والحاضر بين الزمان الخارجي والزمن الداخلي، صور القساوة مقابل صور النعيم، الشباب مقابل المشيب.. البحر/البر.. الخ.

4 ـ **التركيب** : توظف اللغة عند ابن دراج توظيفا خاصا متميزا فيه انزياح وكثافة رمزية. فهو يركز على عناصر خاصة، تشكل مؤشرات أسلوبية : **كالنعت** مثلا، فهو يوظفه بكثافة لإظهار نقصه وضياعه، كمحاق البدر ووضاعة المسكن، وتشرد الأبناء، نعوت، كالذليل، الغريب، القليل، الشريد... الخ.

أما في قصائد الحنين ووصف جنة الممدوح، فتأتي النعوت مبهجة مشرقة تعبر عن رغباته وأشواقه.

وفي وصفه للرحلة يستعمل نعوت القسوة والعنف والتدمير. ومعظم هذه النعوت تشكل انزياحات، لما وقع فيها من تغيير في الإسناد، نتيجة انفعاله بالأحداث وتأثره بالتجربة[21].

وبالإضافة إلى النعت، هناك عناصر أخرى تكون تلك الخصوصية الشعرية عند ابن دراج، وتتجلى في ذلك التلاعب العجيب باللغة كالترديد وإحداث التوازي والقلب والتقديم والتأخير[22] والانزياحات البلاغية للأساليب الإنشائية كالنداء والاستفهام والتمني... والتشخيص والتجريد والجمع بين الأضداد.

كما أن هناك توظيفا خاصا لبعض العناصر اللغوية كالتمييز والعطف والضمائر، والفعل... الخ.

ففي الترديد ـ مثلا ـ يكثر من واو العطف لاسترسال الدلالة، وهو من الروابط الأساسية[23] : فهناك جمل وعناصر سابقة تعطف عليها جمل وعناصر

---

(20) **تلخيص المفتاح** لسعد الدين التفتازاني، ط 1، ص. 286.

(21) النعت عند كوهن ليس حشوا أو تكرارا، بل له وظيفته النفسية العاطفية، ٥ انظر : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 136 وما بعدها.

(22) يسميه كوهن بالانزياح السياقي. انظر **بنية اللغة الشعرية**، ص. 111.

(23) عند كوهن «الواو» من أدوات الوصل الخالص لنمو الخطاب.

(دلالات) جديدة ؛ فمن البر إلى البحر ومن البحر إلى السهل و... الخ، وهي تعني استمرارية الحالة ومداومتها وتكراريتها.

وأحيانا نجده يحذف الروابط، ويختزل ويكثف، ويترك مجالا واسعا للإيحاء والقراءة بين السطور والتأويلات المتعددة فيقول في بيت ما يقال في صفحات[24] :

مـخـاض ما لمولـده رضـاع وتـرحال أمـرّ من الفطـام

ومن الترديد[25] والعطف والتكرار يتولد التوازي، وهو التكرار لوحدات منتظمة، تولد إيقاعا داخليا بين الصيغ والكلمات والدلالات ؛ وهو ما يحقق وظيفة شعرية عالية في قصيدة ابن دراج. وقد سلفت بعض الأمثلة في ذلك، من خلال النماذج المحللة :

منجدة = غائرة في مـجـال = في غرور
أزمتهـا = أخستها. من جفوني = من ذمائي

فمثل هذا التجنيس ليس مجرد صنعة سطحية. إن اللعب باللغة، كما قال د. مفتاح، «هو جوهر العمل الأدبي الأصيل والشعر منه خاصة[26]. فمغزى التشاكل التركيبي هو الدلالة على التكرار والدوران والإلحاح»[27]، إلحاح على التجربة وتجذير لها ليصبح عذاب الشاعر عذابا إنسانيا شاملا وليس فرديا.

وهكذا تعمل كل هذه العناصر مجتمعة على نمو القصيدة الدراجية، كما تعمل على توليد دلالة الغربة والضياع والحرمان، وبالتالي تعمل على تفجير المعاناة وصولا بها إلى أعلى درجات الجمالية الفنية والشعرية.

إن الصنعة الفنية عند ابن دراج ليست مجرد زينة أو لعب لغوي سطحي، لكنه جزء من التجربة، يوازي لعب الرحلة به.

(24) الايجاز من أهم أركان الشعر عند العرب.
* انظر درويش الجندي : **الرمزية في الأدب العربي**، ص. 51—52.
(25) انظر تعريف الترديد في **نضرة الاغريض**، ص. 25.
(26) انظر **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 41.
(27) نفسه، ص. 73.

الفصل الرابع

فجيعة التَّحول

تمهيد : **غربة الشاعر المداح**

المبحث الأوَّل : **الأعمى التطيلي**

- «ضياع وحرمان»

المبحَثُ الثاني : **ابن حمديس**

- **الحنين إلى صقلية** «الجنة الضائعة»

الحصري الضرير

- «الغربة موت في الحياة»

المبحَثُ الثالث : **المعتمد بن عباد**

- «فجيعة السقوط»

المبحَثُ الرابع : **غلام البكري وآخرون...**

- «الحنين إلى نضارة العيش»

تمهيد

غربة الشاعر المداح

تعددت دواعي الغربة، في العهد المرابطي، وتنوعت أشكال الحنين إلى الماضي ومظاهره. فبعد النكبة القرطبية جاءت نكبة ملوك الطوائف، وأسر المعتمد بن عباد، وما نتج عن ذلك من انتثار سلك الشعراء الذين اشتملت عليهم مجالس ملوك الطوائف، خاصة مجالس المعتمد بن عباد ملك اشبيلية.

لقد عرف هذا العهد تقلبات وتحولات جديدة، أسفرت عن التدخل المرابطي في الأندلس، وما صاحب ذلك من أحداث سياسية واجتماعية جديدة : سياسية، حيث انتقلت السلطة من الرمز الأندلسي إلى البطولة المرابطية ؛ واجتماعية، حيث برزت طبقة الفقهاء على حساب طبقة الشعراء، الذين تراجعت مكانتهم ومركزهم ـ خاصة شعراء المديح ـ إذ برزت أزمة الشاعر المداح أجلى بروز في هذا العهد[1].

إن التحول الذي حدث بمجيء المرابطين، سياسيا واجتماعيا، عرض شعراء المدح للضياع والقلق، خاصة تلك الطائفة من الشعراء الذين كانت تجمعهم قصور ملوك الطوائف وتشتمل عليهم. فلما فض الأمير المرابطي مجلسهم ذاك، تفرقوا في الأرض شاكين، باكين، ملتجئين إلى من بقي بالأندلس من الأسر العريقة، كبني

---

(1) انظر رسالة الشقندي الواردة في **النفح** عن هذا الموضوع. ج 4، ص. 177...
* انظر رسالة لابن حبوس، عند دخوله شلب، بغرب الأندلس، في **المعجب**.
* انظر كذلك رسالة الشماخ في **الذخيرة**، ق. 1/م 2، ص. 328.
* انظر رسالة ابن الحبير التي أرسلها لابن حمدين، ظاهرها الاستشفاع بابن حمدين، لإمرأة سجن ابنها بقرطبة، وباطنها شكوى مريرة يبكي فيها صناعة البلاغة ورسم البراعة... الخ.
* انظرها في **القلائد**، ص. 163 وما بعدها.

حمدين وبني زهر، وبعض القضاة المشهورين ؛ والبعض الآخر تنقل بين هذه المدينة وتلك ؛ والبعض هاجر إلى المغرب، خصوصا بعد سقوط المعتمد بن عباد[2].

إن الشعر الذي أصابه الكساد في العهد المرابطي هو شعر المدح. وقد خلف ذلك أزمة عميقة في نفوس الشعراء ؛ ذلك أن ميزان الصلات، الذي تحدث عنه المقري، تقلص في عهد يوسف بن تاشفين الذي لم يلتفت كثيرا إلى أصوات هؤلاء المداحين قدر استماعه إلى أصوات الفقهاء، فأصبح التصريح بكساد سوق الشعر أشد وأوضح من ذي قبل من طرف هؤلاء الشعراء كما برزت أصوات الشكوى من الغربة والضياع والاضطراب النفسي الذي أصبحوا عرضة له.

لقد عبر الشعر الأندلسي عن تلك التقلبات والتحولات سواء على مستوى الزمان كمطلق أو على مستوى زمن الشعراء وأوضاع عصرهم وأخلاق الناس فيه، وعبروا عن عدم استقرارهم وعن الرحلة الدائمة عند بعض الشعراء.

إن الزمن، بمنظور هؤلاء الشعراء، في تقلب مستمر متلون كالحرباء، متنقل كالظل، والناس مخادعون كالسراب والشاعر في حرب دائمة، وصراع متواصل مع الدهر، مع الناس... والظروف والأوضاع...

ولم يجد كثير من الشعراء مفرا من الدعوة إلى مجاراة الزمن، والانجرار مع المقدور، وتيار الزمن القاهر والإقرار بالصيرورة الأبدية، كما عند ابن أبي تليد الذي امتحن في أواخر حياته، واحتبس بمراكش :

الليالي تسوء ثم تسر   وصروف الزمان ما تستقر[3]
بينما المرء في حلاوة عيش   إذ أتاه على الحلاوة مر

بل إنه، في أبيات أخرى، يشبه علاقته بالدهر بحال الطائر الواقع في الشباك والذي كلما حاول فكاكا، ازداد اشتباكا. فالإنسان أسير ظروفه، وسجين أوضاع أقوى من طاقته وأعتى ؛ فكلما حاول التحرر من أسر الزمان، ورط نفسه في أسر أكبر، ومفاجآت غير متوقعة...

(2) انظر أيضا عن هذا التحول خاصة أشعار الأعمى التطيلي. انظر قصيدته الكافية رقم 34 في الديوان.
* انظر كذلك قصيدة أبي حاتم الحجاري في **الذخيرة**، ق. 3/م 2، ص. 653–654.
* وكذلك قصيدة ابن بقي الميمية في **الذخيرة**، ق. 2/م 2، ص. 626.
* انظر أشعار ابن اللبانة بعد سقوط المعتمد بن عباد في **الذخيرة**، ق. 3/م 2، ص. 686، **والخريدة والقلائد**...

(3) معجم ابن الأبار، الترجمة 145.

حالـي مع الدهر فـي تصرفه كطائر ضـم رجله شـرك[4]
نهجه فـي خلاص مهجته : يـروم تـخليصها، فيشتبك

وهناك من الشعراء من سلم بعبثية الحياة، في سخرية مريرة، ورأى ألا جدوى من الشكوى والاستنكار، بل دعا إلى التعود على مفاجآت الزمان، وتقلبات الأيام فذلك وحده كفيل بمواجهة التناقض والتخفيف من حدة المفارقة الزمنية العبثية، كما نجد ذلك عند ابن بقي :

مـن ظن أن الدهـر ليس يصيبه بالحادثـات فإنـه مغـرور[5]
فالق الزمـان مهونا لخطوبه وانـجر حيث يجرك المقدور
فإذا تقلبت الأمـور ولـم تـدم فسـواء المحزون والمسـرور

أجل ! إن الدهر يغير كل شيء، حتى الصداقة والحب والاخاء كما عند ابن السيد اللغوي الذي تساءل :

أإخـواننا لـم غير الدهر عهدكم فصرتـم لنا بعد الإخـاء أعاديا[6]

وكما يتحول الدهر ويجور بتصرفه على الشاعر، فالناس كذلك في تقلبات أحوالهم وأهوائهم ؛ لذلك وجب الانتقال بينهم كالظل، لأن إطالة العلاقة بهم لا يورث سوى الهم والحزن والضياع ؛ إذ فيهم ما في الفلاة من خداع السراب، وجور السبل، كما عند غلام البكري :

فخالـط أنـاسا وزايلهـم وكـن فيهـم ظلك المنتقـل[7]
لقاؤهـم يستـدر الـدمـوع ويذكي الضلوع، كـواهي الطلل
وفيهم تشابه ما فـي الفلاة خداع السراب وجـور السبل

نفس الرؤية نجدها عند عبد الحق بن عطية المحاربي الذي اختبر أخلاق الناس، فوجدها كالزجاج في سهولة تكسرها وتقلبها وهشاشتها. إنه داء الزمان، داء الاعوجاج الذي عز له العلاج، على حد تعبيره :

(4) نفس المصدر والصفحة.
(5) أخبار وتراجم أندلسية، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1963، ص. 50–51.
(6) نفسه، رقم 24.
(7) القلائد، ص. 303.

داء الزمـــــان وأهلــــــه داء يعـــز له العـــــلاج[8]
أطلــعت فـــي ظلماتـــــه ودا، كما سطـــع الســـراج
لصحابـــة أعيـــــا ثقـــــا في مـــن قناتهـــم اعوجـــاج
كالدرما مـــا لـــــم تختبـــر فإذا اختبرت فهـــم زجـــاج

فوراء المظهر البراق، والصفاء البادي، هناك تفاهة وهشاشة واعوجاج ؛ وما دام الدهر يغير كل شيء، يفاجيء بالحوادث، يغير الصداقة والحب والناس ؛ ومادامت الديار قد تنكرت حالاتها، كما تنكر الأحباب والخلان، فليتحول الشاعر بدوره، وليقصد وجهة أخرى، وليصنع مصيره، ويحقق وجوده في السفر والرحيل، بحثا عن إنسانية جديدة، واستعادة لكرامة مهدورة، كما عند غانم بن الوليد بن غانم الأشوني :

وإذا الديار تنكرت حالاتهـــا فدع الديار وأســـرع التحويـلا[9]
ليس المقام عليك حتما واجبـــا في بلدة تدع العزيز ذليـــلا
لا يرتضي حر بمنـزل ذلـــة لو لم يجد في الخافقين مقيـــلا

وهناك شعراء، على نقيض أبي غانم الأشوني، سئموا من الرحلة والرحيل، وحنوا، في شوق ولهفة، إلى الاستقرار كابن الامام الذي تساءل في هذه الأبيات :
ياليت شعري والأمانـي كلهـــا برق يغـــرك أو سراب يلمـع[10]
هل تربعن ركائبي فـــي بلدة أم هكذا خلقت تـــخب وتوضـــع ؟

هكذا خلص هؤلاء الشعراء إلى رؤية مأساوية للزمن وتشاؤمية حادة من الأوضاع المتقلبة وأخلاق الناس المتحولة...

(8) **القلائد**، ص. 323، وهذه النظرة التشاؤمية إلى الزمان وأهله، لا تبلغ في تشاؤميتها، ما بلغته نظرة والده أبي بكر بن عطية عندما قال ناصحا ومحذرا من مخالطة الناس :
كن بذئب صائدا مستـــأنسا وإذا أبصرت إنسانـــا ففـــر
ه انظر **القلائد**، ص. 320.

(9) انظر **المغرب**، ج 1، ص. 317ـ318.
ه ومن الشعراء الذين دعوا إلى الرحيل والسفر لاكتساب المعالي والقضاء على داء الخمول : ابن سارة الشنتريني..
ه انظر قصيدة له في الموضوع، في **القلائد**، ص. 284 في مدح أبي العلاء بن زهر

(10) **رايات المبرزين**، لابن سعيد، ص. 50ـ52.

غربة الشاعر المداح

بعد أسر المعتمد بن عباد، تعرض كثير من الشعراء، الذين كانوا يترددون على مجالسه، للغربة والضياع، وأخذوا يضربون في الأرض خارج الأندلس أو داخلها تتقاذفهم الأسفار والنوب، بحثا عن الممدوح الجواد، الذي غاب عنهم بغياب المعتمد عن السلطة ؛ فهاجر عدد منهم إلى إفريقية، منهم ابن اللبانة وأبو بحر بن عبد الصمد وابن حمديس والحصري الضرير.... وهم يشكلون الطائفة الكبرى، منهم من التحق به إلى أغمات، كابن اللبانة، شاعره الوفي الذي توجه بعد أغمات إلى جزائر ميورقة، مادحا حاكمها الناصر(11).

ومنهم الحصري الضرير الذي لقي المعتمد بطنجة، وقد تردد طويلا، بين المغرب والأندلس(12).

ومنهم ابن حمديس(13) الذي زاره مرارا بمحبسه، ثم جاب مناطق شمال إفريقية، إلى أن ألقى عصا التسيار في أواخر حياته، بتونس، في ظل حاكمها تميم بن المعز.

وهناك شعراء آخرون، لم يشتمل عليهم بلاط المعتمد أنجبهم العهد المرابطي، فضاقت بهم سبل العيش، وانتابهم إحساس بالضياع والحيرة، وهم لا يدرون إلى من سيتوجهون بأمداحهم وكيف السبيل إلى إيصال تلك الأمداح، لبعد المسافة بين المادح وأمير المسلمين بمراكش.

من هؤلاء نذكر الأعمى التطيلي، وابن بقي وغيرهما ؛ وهذان الأخيران زارا العدوة، ومكثا زمنا يمدحان أفرادا من بني عشرة، قضاة سلا(14).

إن الإحساس بالضياع لدى الشاعر الأندلسي، في عهد المرابطين، لم يكن إحساسا فرديا، بل هو إحساس جماعي، غربة وضياع جماعة من الشعراء. شكل المدح مورد رزق لهم في ظل ملوك الطوائف ؛ فلما خلعوا، توقفت مجاري رزق هؤلاء

---

(11) انظر **الذخيرة**، ق. 3/م 2، ص. 666 وما بعدها.
الخريدة، ق. 2، ص. 107 وما بعدها.

(12) انظر **الذخيرة**، ق. 4/م 1، ص. 279 وما بعدها.

(13) انظر المقدمة التي كتبها إحسان عباس لديوان ابن حمديس، ص. 11.

(14) انظر عن هذه الأسرة، بحث أستاذنا د : محمد بنشريفة : **مجلة البحث العلمي**، العدد 10/السنة الرابعة/يناير – أبريل 1967 من الصفحة 65–102، حيث أورد شجرتها، وعرف بأفرادها تعريفا دقيقا، كما تحدث عن أمداح الأعمى وابن بقي لبعض أفرادها...

الشعراء وجفت ينابيع النعمة، كما عبر عن ذلك أجلى تعبير شاعر المعتمد بن عباد : ابن اللبانة، مقارنا بين ماضي العز والنعمة، وحاضر الجدب والأقفار، بعد سقوط راعي شعراء الغرب الإسلامي، على حد تعبير غرسيا غومس[15] :

أبكوا المؤيد بالنجيع، فما قضى حق المعالي من بكاه بدمعه[16]
كنابه في روض عز مثمر نجني الأماني غضة من ينعه
والآن لاحظ لنا[17].... فكأنما وقفت مجاري الرزق ساعة خلعه

فهو يستعمل ضمير الجمع، لأنهم يشكلون طائفة، والأزمة أزمة جماعية، وليست فردية، كما ذكرنا.

بل إن ابن اللبانة يوسع هذه التجربة لتصبح تجربة جماعية، مستعملا ضمير الجمع، وهو يبكي ذهاب المعتمد، حيث أجدَب المرعى، وأقفر الحمى، متحسرا على العز والنعمة التي كان ينعم بها الشعراء :

وكنا رعينا العز حول حماهم فقد أجدب المرعى، وقد أقفر الحمى[18]
كأن لم يكن فيه أنيس ولا التقى به الوفد، جمعا، والخميس عرمرما
ولا اُخضرّ روض في رباها فخلته توشح منهم، لا من النور أنعما

بل إن غربة الشاعر في هذا العهد ليست غربة عادية، بل هي غربة مزدوجة. ففي كثير من قصائد ابن بقي، ترد الشكوى من الواقع المضطرب، في عنف ومرارة من جهل الناس بالأدب، وقيمة النبوغ، جهل يجعل الشاعر يعاني غربتين : غربة الابتعاد عن الوطن، وغربة الشاعر بين أناس، تشكل العجمة واللامبالاة، حاجزا بين الطرفين. وذلك كما في قصيدته اللامية الطويلة التي صور فيها تجواله على ناقته، قاصدا هذا الممدوح وذاك، ضائعا بين أقوام تسودهم تلك العجمة، متسائلا في ثورة :

أكل بني الآداب مثلي ضائع فأجعل ظلمي أسوة في المظالم[19]

(15) **الشعر الأندلسي** لغومس، ترجمة حسين مؤنس، ص. 47. ط 1956/2.

(16) انظر الأبيات في **الخريدة**، ج 2، ص. 111.

(17) بياض مقداره كلمة في **الخريدة** وقد نبه عليها المحقق.

(18) **الخريدة**، ج 2، ص. 112.

(19) انظر **الذخيرة**، ق. 2/م 2، ص. 616 وما بعدها.

* أنظر أيضا نداء ابن سارة الشنتريني في قصيدة مدحية :

يا دهر دعوة من يؤمل أن يرى بعلاك منتصفا من الأيام

القلائد، ص. 284.

أم الظلم محمول علي لأنني طلبت العلى من قبل حل التمائم؟

ثم ندب أدبه وضياعه، كما فعل المتنبي وهو ببلاد فارس :

ستبكي قوافي الشعر ملء جفونها على عربي ضاع بين أعاجم

إن ابن بقي، مثله مثل غيره من الأدباء، كانت مقاساتهم أشد وأوجع، وكانت غربتهم مزدوجة، لا لشيء إلا لكونهم أدباء.

إلا أن أكثر الشعراء إحساسا بالضياع والحيرة والحرمان هو الأعمى التطيلي الذي سنعرض له في المبحث التالي.

المبحث الأول

الأعمى التطيلي

«ضياع وحرمان»

إن لهذا الشاعر مع الدهر قصة طويلة، وصراعاً مريراً، صراعاً مع الأقدار التي حرمته من نعمة البصر وصراعاً مع الكائدين من أهل زمانه.

لقد ظل في معظم شعره يردد أحزانه وهمومه، كما عبر في هذا البيت :

وليست حياتي غير شجو مردد   عهدت له ألا ألذ حياتنا[1]

كما ظل يستنكر معاكسة الأقدار له. فالزمان لا يسالم الشاعر أبدا، وهو يحبط كل محاولاته، وتجهض الأيام كل رغباته :

أشاء من الأيام ما لا تشاؤه   وأطمع فيما ليس فيه مطمع[2]
وينبئني الحرمان عن كل مطلب   ونفسي عليه حسرة تتقطع

إن مشكلة الحرمان، والشعور الجارف بالظمإ والحاجة إلى الحماية، مشكلة جوهرية، عند هذا الشاعر، وتزداد عمقا وتجذرا في وجدانه، بفقدان الوطن، وفقدان الشباب :

أما اشتفت مني الأيام في وطني   حتى تضايق فيما عن من وطر ؟[3]
ولا قضت من سواد العين حاجتها   حتى تكر على ما كان في الشعر ؟

(1) الذخيرة ق. 2/م 2، ص. 751.
(2) الديوان: ق. 29.
(3) القصيدة: 15.

كذلك كانت هزته عميقة، وصدمته قوية، لما جاءت دولة المرابطين، وبعدت الصلة بين الشاعر والممدوح[4] ؛ فأخذ يرثي نفسه من خلال الشعراء، ويرثي الشعر والأدب عامة :

أيا رحمتا للشعر أقوت ربوعه ... على أنها للمكرمات مناسك[5]
وللشعراء اليوم ثلت عروشهم ... فلا الفخر مختال، ولا العز تامك

وكان مما يزيد في تأجج تجربة الضياع، ويحز في نفسه، سوء معاملة أهل زمانه، وأهل مدينته على الخصوص ؛ فيفكر في مغادرتها ويعزم على الرحيل، ويضجر من الإقامة بها وبأهلها، حيث تضيق عليه المسالك، وتشتد وطأة المعاناة، فيمل المدينة وتمله :

مللت حمص، وملتني فلو نطقت ... كما نطقت، تلاحينا على قدر[6]
وسولت لي نفسي أن أفارقها ... والماء في المزن أصفى منه في الغدر
هيهات، بل ربما كان الرحيل غدا ... كالمال أحيي به فقرا من العمر

لكن ذلك كله يبقى مجرد أمنية تراود الشاعر، بين الفينة والأخرى، عندما تعلو به فورة أزمة، والشعور بالضياع والمهانة. فالرحيل مجرد وهم وترقيع مؤقت، وليس هو الحل والبديل.

لقد عزف الأعمى التطيلي ـ في جل أغراض شعره ـ على نغمات التذمر والشكوى من الغربة والضياع والحرمان، خاصة في أمداحه التكسبية التي تشكل القسم الأكبر من ديوانه، حيث يزاحم نص الشكوى نص المدح، ويتداخل صوت الذات بصوت الغير (الممدوح) في شكل ومزج فريد، حتى لتتحول قصيدة المدح أحيانا إلى قصيدة شكوى، وحيث يتضخم نص «الذات» وتطغى لغة «الأنا» على حساب لغة المدح التي لا يترك لها في بعض الأحيان سوى أبيات معدودات، مما حملنا

(4) انظر إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين)
(5) الديوان: ق. 34.
(6) تابع القصيدة السابقة رقم 15 وقد وجهها لابن زهر. وهو أبو العلاء بن زهر من أسرة توارث رجالها الطب ونالوا المناصب العالية ـ وقد نال أبو العلاء هذا منزلة رفيعة بعلم الطب في دولة المرابطين، وكانت إليه رياسة بلده، توفي بقرطبة منكوبا واحتمل إلى إشبيلية سنة 525.
• انظر **التكملة**، لابن الأبار، ص. 334.

على اعتبار هذه النصوص نصوصاً ذاتية ندرجها في الشكوى والغربة أكثر مما ندرجها في المدح(7).

فالقصيدة المدحية، عنده، بصفة عامة، تضج بالشكوى إلى حد الصراخ، وتلح على الطلب والعطاء إلى حد الاستجداء أحيانا.

وهي مواجهة دائمة بين الممدوح، رمز النعمة والخير العميم، وبين الشاعر المحروم البائس، مواجهة بين الذات/الغير، الأنا/الآخر.

إن الشاعر، بدون حماية الممدوح، ضائع، محروم، متأزم ؛ فلا غرابة أن يمثل له هذا الممدوح كل معاني الخلاص والإنقاذ، وهو مفرج أزمته ؛ كما أن فرحته بلقائه لا تعادلها فرحة ؛ إنها فرحة الحرية والتحرر من القيود وحل الأزمة، وفك العقال، كما في مدحه لعلي بن يوسف المرابطي، حيث لغة «الأنا» تقابل دائما لغة المدح «الأنت» :

أنا ممن أفضى به فرح لقياك   إلى فرجة كحل العقال(8)

لذلك لا تكاد تخلو قصيدة من الاستغاثة والنداء والاستنجاد بالممدوح من ظلم الدهر، وخطوب الزمان وجور الناس والحساد... إلخ.

كما في مدحه لابن زهر، حيث يعلن ضياعه وغربته بعد ابتعاد الممدوح وأحزانه الفادحة :

أيا زهر والأحزان حولي فوادح   ولولاك، لم يخلص إلي السرور(9)

وفي نفس الممدوح :

أيا زهر أتعلم أني ضعت بعدك ضيعة   تعلم منها الدهر كيف يجور(10)

---

(7) من خلال أمداح الأعمى التطيلي، نستشف «نص» الشكوى، أي النص الغائب، فكأن هناك نصين في نص واحد، مباشر وغير مباشر، ظاهر وباطن... إن المدح، يحمل ضمنيا، موقف الشاعر المعارض للأوضاع وللناس التي تصنع تلك الأوضاع، إنه يحيلنا على موقف الشاعر الغائب...
* انظر بيير ماشري عن بلاغة الغياب : **الماركسية والنقد الأدبي**، ترجمة جابر عصفور، ص. 40.
* وكذلك **مناهج الدراسة الأدبية**، لحسين الواد، ص. 73.

(8) الديوان: ق. 38.

(9) الديوان: ق. 18.

(10) نفس القصيدة...

إن الممدوح عند هذا الشاعر، هو قمة الخلاص، بل هو الحياة ذاتها كما في نفس الممدوح :

ويا زهر، ياكل الحياة وبعضهم وحاشاك نار لا أقول حرور[11]

وهو يستعمل كل الأساليب التي تحقق غاية إقناعية وغاية التأثير في الممدوح، فتجد أن أساليب الاستفهام والنداء والتمني والترجي، وكلها أساليب إنشائية، ترد في هذه القصائد بمعدلات عالية جدا، مما يقوي الرأي الذي ذهبنا إليه سابقا، وهو طغيان صوت الذات ولغة الأنا على حساب لغة المدح، لغة الآخر، كما في هذه النداءات والاستفهامات الإنكارية في مخاطبة الأمير علي بن يوسف :

أبا حسن، وغاية كل حسن وفعلك لا يضم إليه سين[12]
علام أضج من ظمإ وضيم بحيث، علاك والماء المعين
وكيف أضيع أو تنسى حقوقي وباسمك أستغيث وأستعين

وكما في مدحه للأمير المرابطي أبي يحيى[13] :

يا أيها الملك الميمون طائره يا بدر، يا بحر، يا ضرغام، يا رجل[14]
أتاركي لصروف الدهر تلعب بي وقد حداني إليك الحب والأمل

فهنا نلاحظ كيف يلعب التكرار، وأساليب الإنشاء، من نداء واستفهام وتمن، دورا هاما في تثبيت التجربة وترسيخ الدلالة[15]. لقد خرجت كل هذه الأساليب عن معانيها الأصلية لتوظف في إطار التجربة، وفي سياق التفجع والاستنكار، حتى لتكاد تسمعنا غضب الشاعر، وصراخه، واستنكاره... وهذه الأساليب الإنشائية تدخل في صميم القصيدة الغنائية حيث أننا إذا رجعنا إلى تعريف القصيدة الغنائية، عند معظم النقاد الألمان، نجد مثل هذا التعريف : «القصيدة الغنائية تتميز بهيمنة ذات الشاعر، وهي أكثر الأنواع الأدبية خصوصية وفردية[16]...»، كما عند شليغل.

(11) نفس القصيدة...
(12) الديوان، ق. 63.
(13) هو الأمير المرابطي، الذي كان واليا على إشبيلية سنة 507، انظر **البيان المغرب**، ج. 4، ص. 106.
ه انظر **قيام دولة المرابطين**، للدكتور حسن محمود، القاهرة 1957.
(14) الديوان: ق. 40.
(15) انظر **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص. 289-315.
(16) **مفاهيم نقدية**، ص. 392.
ه وعند «دلتاي» أن هناك مطابقة بين الحياة أو التجربة، والتعبير عنها شعرا. ه انظر **مفاهيم نقدية**، ص. 398.

مما يؤدي بنا إلى استنتاج، مفاده أن أمداح الأعمى التطيلي أجدر أن تدخل في باب الشكوى منها في باب المدح[17]، بل قد نوسع هذا الاستنتاج ونعممه على شعر الشاعر فندخل بعض قصائده في الخمر والغزل والمجون في هذا الباب أيضا، أي باب الشكوى والحرمان والتعرض للضياع. وسنكتفي ـ فرارا من التطويل ـ بمثالين فقط : أحدهما في الخمر والمجون، والآخر في الغزل. فهو في قصيدته الميمية في مدح أبي إسحاق إبراهيم[18] المرابطي التي تعتبر، في الظاهر، صارخة في مجونها، حيث تذكرنا ببعض قصائد أبي نواس يقول :

أصبحينا بالله أم حكيـــم ... هذه أخريات زهـر النجـوم[19]
بادريها من قبل أن يعـزم التـ ... ـحريم، إن الخلاف فـي التحريـم
قد تولى شهر الصيام حميـدا ... فاخلفيه فينا بفعـل ذميـم
ضيعي حرمة له كرمت مـا ... كان عهدي في حفظها بكريـم
من ينادم علـى الحديث، فقـد اختـ ... ـلس الكأس من حديث النديـم
أصبحينـي حتى تريني لا أفـرق ... بين المعــوج والمستقيـــم
فاستلاب الجريال أولى بمثلـي ... إن ـأديرت، من انتشاق النسيم
وهلمي نبح حمى كل محظـور ... ونـزري بقـدر كل عظيـــم
واستزيدي من الذنوب فـإن ... الأمر فيها إلى غفور رحيـم
وبديع الأوصاف كالشمس، كالـد ... مية، كالغصن في النقا، كالريـم
قمت أسقيه من لمى ثغـره ... العذب على صحن خده المرقـوم
بين ليل كخضرة الروض فـي ... الحسن وصبح كعرفه فـي الشميـم
وكأن النجوم فـي غبش الصبـح ... وقـد لفهـا فــرادى بتـــوم
أعين العاشقين أدهشها البيـن ... فأغضت بين الضنا والوجـــوم

* * *

واحتساها حتى إذا غادرتـه ... كابيـا لليديـن والـخرطـوم
لم أبل أن يلومني فـي الـذي كـا ... ن، وإن لم أبل فغير مـلوم

(17) انظر الهامش 67 في ص 27.

(18) هو الأمير أبو إسحاق إبراهيم أخو علي بن يوسف بن تاشفين وهو ممدوح ابن خفاجة، والأعمى التطيلي.
- انظر ثناء ابن خفاجة على هذا الممدوح في مقدمة ديوانه.
- وكذا الفتح بن خاقان في مقدمة قلائده.

(19) الديوان: ق 53.

تتمركز القصيدة حول فكرة أساسية، هي الدعوة إلى الانتهاك والخرق والتحريض عليه والإغراء بفعله، لكل القيم والقوانين القبلية، ويتردد هذا الانتهاك والخرق عبر موجات القصيدة الأربع :

الشاعر/الساقية

الشاعر/المقدسات التاريخية (التراث)

الشاعر/الغلام

الشاعر/الممدوح

ـ يبدأ في القسم الأول بفعل أمر مسند إلى ضمير الجماعة (أصبحينا) الذي يدعو فيه الغير (الساقية أم حكيم) لإشراكها في فعل الشرب، والواسطة على فعل الذنب والمعينة عليه. فهو يريد أن يغرق في اللذة.

وفعل الأمر (أصبحينا) للسرعة والاستعجال في تقديم وشرب الخمر صباحا باكرا، لأن أخريات زهر النجوم توشك أن تغيب، كما يطلب منها على وجه السرعة والاستعجال والمبادرة : (بادريها) قبل أن يقع العزم على تحريم الخمرة. فليغتنم فرصة اختلاف علماء الدين بين محلل ومحرم.

وليكن هذا الفعل الذميم، بعد انقضاء شهر رمضان مباشرة. فهذا شهر حميد، وهو يريد أن يناقضه بفعل ذميم ويضيع كرامته وحرمته ؛ لذلك فهو يستعمل أفعال الأمر المحرضة على الإثم والاستباحة كفعل : (بادريها) ـ (ضيعي) ـ (اخلفي شهر الصيام بفعل ذميم)... الخ.

ـ في القسم الثاني، ينتصر ـ على الطريقة النواسية ـ لكل ما هو محدث، ويزري بكل رأي قديم من التراث، فيؤيد كل من دعا إلى الفعل والحركة والانتهاك....

ثم يكرر فعل الأصباح، في هذه المرة، مسنداً إلى ضمير المتكلم (أصبحيني) لتتركز التجربة، وتستلبه الخمرة هو وحده. إنه أحق بذلك وأجدر.

يدعوها أن تسقيه إلى مدى لا يعود فيه يفرق بين المعوج والمستقيم، وإلى درجة الغياب عن الوعي، لأن من كان في وضعه أولى بذلك.

أصبحيني حتى تريني لا أفرق بين المعوج والمستقيم

إن مغزى هذا البيت عميق الدلالة على معاناة الشاعر للحرمان بكل أنواعه.

وفي هذا القسم يؤكد على الدعوة إلى الإباحة لكل ما هو محظور وممنوع، والإزراء بقدر كل عظيم، والدعوة إلى الاستزادة من الذنوب والمعاصي، فإن الأمر فيها إلى غفار رحيم، مستعملا أداة التحريض : «هلمي» وأفعال السرعة والاستعجال واغتنام الفرصة قبل فوات الأوان، كفعل : «استزيدي[20]...».

ـ ثم يأتي قسم الشاعر/الغلام، ليحقق ذروة هذه الدعوة إلى المحرمات والممنوعات ويتوجها. وهذا القسم أقل حركة ـ يتميز بخلوه من أفعال الأمر المحرضة، ويعتمد أكثر على رسم صورة لمفاتن الغلام، ذلك الذي يستخف النفوس قبل الجسوم، والذي لا يبالي من يلهو به أنال ملك فارس والروم، لأنه في حالة استلاب ونشوة وغيبوبة، وهكذا قام يسقي الغلام... في زمن بين بين... بين ليل كخضرة الروض في الحسن وصبح كعرفه في الشميم، بين الوعي واللاوعي، بين اليقظة والحلم، بين الرؤية والرؤيا.

إن السواد، رمز التشاؤم والخوف، يصير عند الأعمى التطيلي سوادا أخضر في الحسن والبهاء. فالاخضرار رمز الخصوبة... والمنى واليمن، وصباح ليل الشاعر كعرف خضرة ذلك الروض، وهي صورة باهرة، تجلو البعد النفسي للشاعر الذي غرق في اللذة والسكر حتى لم يعد يفرق بين المعوج والمستقيم والسواد والاخضرار.

إن الأعمى المحروم، الذي لم يعودنا سوى صور الجذب والصحراء[21]... ها هو يعاين الليل الأسود ـ وهو في حالة نشوة قصوى، فيراه في خضرة الروض، ويرى النجوم في غبش الصبح، أعين العاشقين وقد أدهشها البين والفراق فأغضت بين الضنا والوجوم، وهي صورة باهرة قلما تتأتى لشاعر أعمى مثله، لكنها الرؤيا وليست الرؤية[22]. لقد اتحدت الذات بالموضوع الخارجي، وصار الكل واحدا... هكذا تعبر قصيدة المدح عند الأعمى عن بعدين :

ـ بعد سطحي مباشر، ويتجلى في المدح بالطريقة النمطية التسجيلية المعهودة.

ـ وبعد عميق وحقيقي، هو تجربة الشاعر ورؤيته الخاصة للوجود الخارجي والداخلي.

---

(20) النفس النواسي واضح في هذه القصيدة.

(21) في قصائد أخرى.

(22) عن هذه المفاهيم انظر : د. الطريسي : **الرؤية والفن في الشعر المغربي الحديث**.

فهنا تلعب المقصدية[23] ووحدة الشعور والرؤية المهيمنة على القصيدة أهم دور في تصنيفها داخل موضوع الغربة والضياع، وليس في المظهر الخارجي، حيث يرد وصف الخمر وألفاظ المجون، التي تلعب دور القناع الذي يخفي وراءه إحساسا حادا بالضياع.

وقد سلك الشاعر ثلاثة طرق للتعبير عن تجربته :

أولا : عن طريق إفراغ تجربته في إطار لغة مناقضة ومخالفة، أي في إطار لغة المجون والتهتك، للتعبير عن تجربة مناقضة، تستدعي لغة أخرى، أي استعارة لغة من مجال إلى مجال آخر، وإحلال سياق محل سياق مناقض[24].

ثانيا : استعارة إطار القصائد المجونية، كما عند أبي نواس، وشحنها بمضمون مأساوي في الباطن، ماجن في الظاهر (الوجه والقناع).

ثالثا : توظيفه لعنصر السخر، سخر من القيم والمبادىء، سخر من المواضعات، سخر من التراث والأسلاف، لكنه سخر يخفي قلقا وجوديا، ورؤية عبثية إلى الحياة وقيم الناس، وما تواضعوا عليه، وليس سخرا سطحيا، يقصد به اللهو فقط.

هكذا نجد أن الشاعر، بتوظيفه لعنصر السخر، وتحطيمه المجالات اللغوية، وتبادل السياقات، قد خلخل قصيدة المدح وحولها إلى قصيدة غربة واغتراب.

كما أنه بإخفائه الوجه الحقيقي للتجربة والمضمون الجدي وراء لغة القناع من لغة المجون والاستهتار، قد حقق غاية فنية وجمالية عالية.

كما حقق للغته درجة قصوى من الرمز والتكثيف والإيحاء الذي يُقْرَأُ بين السطور، فيقرأ الغربة والاغتراب والضياع والثورة والحنق واليأس.... تلك التي يسميها بيير مارشي بـ«بلاغة الغياب»[25].

(23) انظر كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 134 وما بعدها، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري.
وإن كان بحث كوهن عن المقصدية منصبا على الجملة وليس على النص بكامله.

(24) يستخدم الناقد «الشكلي» الأمريكي كليانت بركس، اصطلاح المفارقة استخداما واسعا جدا، والمفارقة عنده اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير، بسبب وجودها في ذلك السياق. «الشعور والشكل» نيويورك 1953 نقلا عن **مفاهيم نقدية**، ص. 57.

(25) انظر : **الماركسية والنقد الأدبي**، تيري إيجلتون. ترجمة وتقديم، جابر عصفور، ص. 40–41.
ه عنا بيير ماشري، أن العمل الأدبي لا يرتبط بالايديولوجيا عن طريق ما يقوله، بل عن طريق ما لا يقوله، فنحن لا نشعر بوجود الايديولوجيا في النص الشعري إلا من خلال جوانبه الصامتة الدالة أي نشعر بها في فجوات النص وأبعاده الغائبة، هذه الجوانب الصامتة، هي التي يجب أن يتوقف عندها الناقد ليجعلها «تتكلم». وعنده أيضا أن الأدب حكاية ساخرة «Parody» قوامها المفارقة، ص. 54.

أما النموذج الثاني، فهو قصيدة مدحية أيضا، في قسمها الغزلي، شوق لاهب إلى كفي المحبوبة، وتكون حرقته إلى تلك «الكفين» لا تعادلها حرقة، مع العلم أن شوق الشاعر عادة ما يكون إلى محاسن المرأة الأكثر أنوثة. أما الكفان فآخر ما يفكر فيه.

لكنه الرمز ـ هنا ـ، المعنى الخفي والباطن، وليس المعنى السطحي المباشر...

واهاً لقلبي وقد أودت به حرق ... من شادن، غنج، بالوصل ضنين[26]
يدير لي مقلا، مَرْضَى بلا سقم ... يميتني تارة فيها ويحييني
لاحظ لي منه سوى عين مسهدة ... عبرى، وشوق إلى كفيه يجديني
أعلل النفس فيه بالمنى خدعا ... وإن يكن، في هواه، ليس يجديني

فهو يتأوه لما يعانيه قلبه من حرق الهوى والشوق إلى الوصال الذي يضن عليه به المحبوب، وإن عبارة «**لاحظ لي**» عميقة الدلالة لدى الشاعر المحروم.

هكذا يصير ـ وفق هذا المنظور ـ دراسة مجونية خمرية أو مدحية ممكنا، في إطار الإحساس بالضياع والغربة، كما عند الأعمى التطيلي ؛ كما يصير دراسة «مدحية غزلية» ممكنا ـ أيضا ـ في نفس الإطار.

خلاصة :

وهكذا أيضا نخلص، مع هؤلاء الشعراء، إلى أن الشكوى من الدهر، من ظلمه، ومتناقضاته، من اختلاله واختلال أحوال أهله، شكل المحور في قصائد هذا العهد.

كما أن الشاعر المتكسب بمدحه عانى أزمة نفسية حادة وغربة وضياعا، عبر عنه في كل الأغراض وأدرج تلك التجربة في كل المناسبات، سواء تغزل أم مدح أم وصف، ... كما عند الأعمى التطيلي، في النماذج التي أوردناها.

لكن ليس هؤلاء الشعراء، الذين عرضنا لهم، هم كل شيء. فهناك شعراء، على نفس الساحة التاريخية، كما عند ابن خفاجة، الذي تندرج غربته في إطار وجودي، هو تحول الزمن وانعكاس ذلك على مظهر الإنسان، أي في إشكالية

(26) الديوان: ق. 66.

الشباب/الشيخوخة، أو الإشكالية الزمنية، وما سيتضح عند المعتمد بن عباد الذي هوى من قمة المجد إلى حضيض الأسر، وهناك ابن حمديس الذي أخرجته الأوضاع السياسية المتمثلة في الزحف المسيحي على مدن صقلية، فخرج إلى تيه الغربة... والحصري الضرير، الذي خرج من بلده القيروان بتونس قاصدا الأندلس والمغرب، وذلك نتيجة التخريب الذي تعرضت له المدينة على يد عرب بني هلال...

وسوف نقف وقفة عند كل من هؤلاء. أما ابن خفاجة فسنخصص له بحثا مستقلا.

المبحث الثاني

ابن حمديس

الحنين إلى صقلية «الجنة الضائعة»

الحصري الضرير

«الغربة موت في الحياة»

إذا كانت غربة الأعمى التطيلي وجماعة الشعراء المتكسبين من إفراز التحولات السياسية، وتقلبات الأوضاع الاجتماعية في عهد المرابطين بالأندلس، فإن غربة ابن حمديس، من إفراز الأوضاع السياسية المضطربة ببلاده، والزحف المسيحي الذي أخذ في اكتساح المدن الصقلية[1]، مما أرغم الشاعر على الخروج من بلده صقلية، والتوجه غربا إلى الأندلس، إلى بلاط المعتمد بن عباد، ليجوب شمال إفريقيا، يمدح هذا وذاك، ثم يلقي عصا التسيار، نهائيا، بتونس، في آخر أيام عمره لتكتمل دورة الاغتراب والتجوال.

إن غربة ابن حمديس هي غربته عن الوطن والأهل. وعليهما يدور الحنين عنده ويتركز.

لقد عد الدكتور إحسان عباس قصائده التي نظمها في الحنين إلى صقلية من أجمل شعره، وجعلها تحتل القمة من حيث الجودة الفنية[2]، بالقياس إلى أغراضه الأخرى.

---

(1) عن هذا الموضوع انظر **العرب في صقلية**.
ه انظر أيضا مقدمة إحسان عباس لديوان ابن حمديس.

(2) مقدمة **ديوان ابن حمديس**، ص. 11–17.

فعد عنصر المأساة الأساس في شاعرية ابن حمديس، قائلا : «فلا عجب إن قدرت أن الغربة هي أقوى قوة حركت شاعريته الصحيحة، وأن أيام صقلية هي التي كونت منه شاعرا، ولكن بعد أن ضاعت وأسلمته إلى ضياع[3]...». ونضيف ـ هنا ـ إلى قول إحسان عباس، أن قصائده الصقلية هذه ليست دائما مستقلة بموضوع الغربة والحنين إلى الوطن، بل إنها تندس في جل الأغراض، تأتي في ثنايا المدح، كما تأتي في ثنايا الغزل والوصف والرثاء وغيرها من الأغراض، كما سبق أن لاحظنا اندساس الشكوى لدى الأعمى التطيلي في جل الأغراض الشعرية.

فقد يكون الشاعر واصفا للخمر وجو الطرب، فإذا بصورة صقلية تقفز إلى ذاكرته ووعيه ؛ أو يكون متغزلا، فيقارن حنينه إلى المحبوبة بحنينه إلى الوطن.... هكذا... كما سيتضح من خلال النصوص، خاصة في القصائد التي نظمها في أواخر حياته، وكان قد فقد عددا كبيرا من أفراد عائلته ـ فقد أباه، وزوجته، أم أولاده، جاريته جوهرة، ابن أخته... ثم في النهاية فقد ابنته التي يرثيها بقصيدة مؤثرة[4]، ثم فقد شبابه، ووهنت قواه حيث تضافرت كل الهموم، لتذكي جذوة الحنين لدى هذا الشاعر : فقدان الأهل والوطن، ثم فقدان الشباب.

ـ فكيف تجلت هذه الإشكالية في شعره ؟

ـ وما الرؤية التي يمكن استخلاصها من هذه القصائد ؟

إلى الزمان الرمز، المكان الرمز ؟ ثم إلى مفهوم الغربة كـ«تيمة» thème لدى هذا الشاعر ؟

لقد وقف ابن حمديس، كما فعل الشعراء الذين سبق ذكرهم، يستنكر تناقضات الزمان، ويسخر من عجائب مفارقاته : فالدهر يمضي بعبثيَّة صروفه وجدلية تحولاته، غير عابىء بالشاعر أو مبال به :

وقفت من التناقض مستريبا وقد يقف اللبيب إذا استرابا[5]

كأن الدهر محسنه مسيء فما يجزي على عمل ثوابا

---

(3) نفسه، ص. 6.

(4) انظر القصائد : (أ) 330/(ب) 297/(ج) 206/131 (د) 78/ (ر) 245.

(5) الديوان : ق. 12.

والشاعر غالبا ما يوجه خطابه إلى زمنه الذي عاش فيه، زمن الصراع والحرب، الذي كان وراء خروجه من وطنه وهو ما زال في ريعان الشباب. إنه زمن لا يسالم الشاعر أبدا، زمن قامت على ساق فيه الحرب على حد تعبيره :

إني لأرجو السلم على زمن   قامت على ساق فيه الحرب(6)

والشاعر لا يجد بدا في النهاية سوى الاستسلام لحتمية الأوضاع، واتخاذ الصبر جنة ووقاية، يتقي به ضربات الزمان المحارب :

تدرعت صبري جنة للنوائب   فإن لم تسالم يا زمان فحارب(7)
عجمت حصاة لا تلين لعاجم   ورضت شموسا لا يذل لراكب
كأنك لم تقنع لنفسي بغربة   إذا لم أنقب في بلاد المغارب
بلادي جرى فوق البلادة ماؤها   فأصبح منه ناهلا كل شارب
فطمت بها عن كل كأس ولذة   وأنفقت كنز العمر في غير واجب
أتحسبني أنسى وما زلت ذاكرا   خيانة دهري أو خيانة صاحبي

إن ذكرى الخروج من الوطن وبداية رحلة الغربة والتيه لن تفارق وجدان الشاعر؛ لقد بدل بعد سراة قومه ذئابا في الصحابة، فازدادت غربته ووحدته، فليس من مجالس سوى الكتاب، ومن رفيق سوى السيف. هذا المضمون وهذه الرؤية التشاؤمية إلى الزمان والناس والأوضاع تتكرر وتطغى في قصائد أخرى للشاعر؛ فالناس بصفة عامة شر يرهب، ويتقى جانبه...

ولما رأيت الناس يرهب شرهم   تجنبتهم واخترت وحدة راهب(8)

هكذا يمضي الشاعر، في رحلته، وحيدا، صابرا، بعد أن أرته التجربة أمورا كانت خافية عليه، أرته أن الزمن تناقضات وأن مصائر الناس في تحول دائم، بل إن مظاهر الطبيعة كلها تخضع للتحول والصيرورة :

ويا رب نبت تعتريه مرارة   وقد كان يسقى عذب ماء السحائب(9)

---

(6) الديوان : ق. 7.
(7) الديوان : ق. 27.
(8) الديوان : ق. السالفة.
(9) الديوان : ق. 27.

لقد أمضى الشاعر سنين طويلة في الغربة، حتى ابيضت ذوائبه، ولم تعد صورة الوطن سوى ذكرى، أو طيف خيال يزوره ليلا. إن الشاعر ليعجب أحيانا من غياب هذا الطيف، ويتساءل هل صد عنه لنحوله أم لشيبه، كما في القصيدة السالفة :

أحتى خيال، كنت أحظى بـزوره ... له في الكرى من مضجعي صد عاتب[10]
فهل حال من شكلي عليه فلم يـزر ... قضافة جسمي، وابيضاض ذوائبـي ؟

إن غربة الشاعر ليست غربة عادية، غربة شهور أو سنين معدودات، بل هي غربة السنين الطويلة، والأحقاب المتوالية، غربة الأفول والغروب، بعد الشروق والطلوع.

لقد أصبح الشاعر أليف الغربة وحليف الوحدة، بينما كان في الماضي زمن الشباب ينادم إخوان صدق.. وينعم بدفء العشرة :

إذا عد من غاب الشهور لغربـة ... عددت لها الأحقاب فوق الحقائب[11]

* * *

ولي في سماء الشرق مطلع كوكـب ... جلا من طلوعي بين زهر الكواكـب
ألفت اغترابي عنه حتى تكاثـرت ... له عقد الأيام في كف حاسـب
متى تسمع الجوزاء في الجو منطقـي ... تصخ في مقالي لارتجال الغرائـب
وكم لي به من صنو ود محافـظ ... لذي العيب من أعدائه غير غائـب
أخي ثقة نادمته الراح والصبـا ... له من يد الأيام غير سوالـب
معتقة، دع ذكر أحقاب عمرهـا ... فقد ملئت منها أنامل حاسـب
إذا خاض منها الماء في مضمر الحشـا ... بدا الدر منها بين طاف وراسـب
ليالـي بالمهديتين كأنها الـلآ ... لئ من دنياك فوق تـرائـب
ليالـي لم يذهبن إلا لآلئـا ... نظمت عقودا للسنين الذواهـب

إن الخمر واسطة الذكرى والحنين إلى الماضي، واستحضار حياة العزة والكرامة وسط الأهل والأصحاب، يوم كان للغناء والشراب مذاق، تلك ليالي المهديتين، ليالي النعيم، ليالي الصبابة والأحلام، تلك قطعة من الحياة، شبيهة بالجنة، ليالي المهديتين هي عبارة عن لئالىء تشع في قلادة الزمن السوداء، وتلمع عقودا في السنين الذاهبة.

---

(10) القصيدة 27 في الديوان.
(11) القصيدة 27 في الديوان.

إنها صورة باهرة للماضي تصور روعة الحياة في الوطن الأصلي، تلك خمرة الأمس. أما خمرة اليوم في بلاد الغربة، فإنها تزيده هما واكتئابا، وتضاعف من همومه، وتهيج أحزانه وذكرياته :

يجر علي شرب الراح هما ويورث قلبي الشدو اكتئابا[12]

إن الشراب وجو الطرب الذي يحاول الشاعر أن يدفن أحزانه فيه، رغم المرح والنشوة، ليس سوى سلو مؤقت، ومرح زائد، واستلاب للشاعر؛ حتى إذا عاد إليه وعيه، صحا على حزن مرير، وأسى عميق، كما في قصيدته الهائية التي عدها إحسان عباس من مذهباته : ففيها ربط عميق بين تجربة الحنين إلى الوطن وبين فقدان الشباب، مدمجا تلك التجربة بوصف الخمر :

قضت في الصبا النفس أوطارها وأبلغها الشيب إنذارها[13]
وما غرس الدهر في تربة غراسا ولم يجن أثمارها
فأفنيت في الحرب آلاتها وأعددت للسلم أوزارها

تبدأ القصيدة بفعل ماض، يدل على بلوغ الغاية والنهاية، وقضاء الوطر. لقد استنفدَ طاقة شبابه في اللهو، وجاء الشيب منذرا.

إن في تقصي الشاعر لأوصاف الخمرة ـ في هذه القصيدة ـ لونها، حركتها، قدمها، جودتها، فعلها في الشاربين[14]، يكاد كل ذلك يوهم القارىء أن القصيدة خمرية بل هي مجونية، خاصة عندما يستعير الأسلوب القصصي النواسي، حيث يسرد طريقة الحصول على تلك الخمرة المعتقة من دير إحدى الراهبات، الواقع خارج المدينة، وكيف طرق مع أصحابه ليلا باب ذلك الدير، وقص ما جرى من حوار ماجن بين الطرفين، كل ذلك قد يوحي بأن الشاعر يعيش جوا من المرح الحقيقي، والمجون النواسي، خصوصا بعد أن انغمس مع أصحابه في جو الشراب والغناء والرقص. إلا أن كل ذلك لم يبعث في نفسه من الانشراح، قدر ما بعث من الأسى والأشجان.

كما هيجت الشمعة المحترقة أمامه حنينه إلى صقلية وابتعث ذلك المشهد وجده وأشواقه.

(12) الديوان : ق. 12.
(13) الديوان : ق. 110.
(14) حذفنا هذا القسم الخاص بالخمرة تجنبا للتطويل.

فأحدث بذلك نقلة مفاجئة من الحاضر إلى الماضي، من الواقع إلى الحلم، من جو الخمر والطرب إلى صقلية الوطن، من جو الاستيلاب إلى جو الوعي والإحساس بالندم والوزر. هكذا تحولت الخمرة إلى عامل منغص للشاعر كما أوحى له الشمع المحترق، باحتراقه غربة، واستهلاكه عمره في اللهو والندم :

ذكــرت صقليـــة والأســـى   يهيـــج للنـــفس تذكـارهــــا[15]
ومنزلـة للتصابـــي خلـــت   وكان بنــو الظرف عمـارهـا
فإن كنت أخرجت مـن جنـة   فإنـــي أحـــدث أخبارهـــا

إن الشاعر يجني الآن ندم الخروج والإخراج من الوطن. فها هو الآن، في الستين، يحدث أخبار تلك الجناية التي ارتكبها في العشرين ؛ فيختم القصيدة بنفس ما بدأها به، لتكتمل دورة الزمن، زمن القصيدة الداخلي، وزمن الشاعر الخارجي.

إن صورة «صقلية الجنة» تتردد في كثير من قصائده، صورة الوطن/الجنة، القابعة وراء البحر، والبحر يشكل حاجزا رهيبا ضد العودة. فهو، في قصائد أخرى، يذكر أنه حاول العودة مرارا دون جدوى ؛ وفي إحدى المحاولات غرق المركب الذي كان يقله، وغرقت جاريته جوهرة ؛ إذ كلما حاول صباحا، كلما تعرض له البحر مساء بالمنع والإحباط، فتفشل كل محاولاته السيزيفية في اللقاء، وتبقى صقلية في وجدانه مجرد أمنية وحنين وحلم :

وراءك يا بحر لـي جنــــة   لبست النعيم بها لا الشقــاء
إذا أنـا حاولت منها صباحــا   تعرضت لـي من دونها مســاء
فلو أنني كنت أعطي المنــى   إذا منع البحر منها اللقــاء
ركبت الهلال بـــه زورقــا   إلـى أن أعانق فيها ذكـــاء

وهكذا تتسع تجربة الغربة، ويتعمق الحنين إلى الوطن في وجدانه، فيتحول كل موضوع عنده إلى موضوع للذكرى والمواجد والأشواق، فيربط بين الخمر والمدح والغزل وتجربة الغربة في قصيدة واحدة.

كما في مقدمة غزلية، وصف فيها محاسن فتاة صغيرة السن، ووصف فيها أشواقه الملتهبة إليها، مع تقدم سنه، وفارق الزمن. وقد استعار لوصف محاسن الفتاة

---

(15) من نفس القصيدة.

كثيرا من رموز النعيم الحسي في الجنة، بل إن الفتاة المثقلة بثمار مفاتنها تبدو كجنة أو كشجرة من أشجارها المثقلة بأنواع الثمار، والشاعر يتحرق شوقا إليها. لكن حاجز الزمن يبرز كعامل منغص وعائق من الوصال واللقاء، فتبقى الأشواق ويبقى الحنين، كما بقيت أشواقه إلى الوطن/الجنة:

سنحت في السرب من حور الـجنـان ظبية تبسم عن سمطـي جمان(16)
بنت سبـع وثـمـان وجـــدت عمري، ضربك سبعا فـي ثـمـان
فـي شباب، بهج، وفـى لهـا وثنـى ريعانـه عنـي فـخـان
يستبـي النـاسك منها ناظـــر ساحر الطرف، عليل اللحظـان
وأثيث ذو عقـاص غيمـــت فيه للمندل، أنفـاس دخـــان
يـا لهـا من جنـة رمانهـا مـا درت، مـا لمسه، راحة جـان!
يـا عليل القلب كم ذا تشتهـي سـوسن النحر وعناب البنـان!

فحب النساء كحب الخمر، دفع إليه دفعا كما دفع إلى الخروج من وطنه، إلى تيه الغربة؛ إنه خيار الأقدار وليس خياره. يقول مخاطبا من يتغزل فيها:

إنـي دفعت إلـى هواك وغربـة هتفت بها العزمـات والأسفـار(17)

وكذلك في قصيدة غزلية أخرى، حيث يقارن خروجه من الوطن بخروج آدم من جنته، بفعل الأغواء وسحر العيون، خاصة عيون تلك الفتاة الغريرة التي يتوق إليها ويحن حنينا يذكره بحنينه إلى وطنه الذي به ولد ونشأ:

رشأ أحن إلـى هواه كأنـــه وطن ولـدت بأرضـــه ونشيت(18)

فهذا البيت يعد جذر القصيدة ومحورها، حيث يصير حب المرأة وحب الخمر جزءا من حب الوطن، ومن الحنين العارم إليه؛ ويصير هذا الوطن رمزا ورؤيا، يستقطب كل صور الحنين وأشكاله. وتوظف كل هذه الرموز: المرأة، الخمر، الطرب، في تنمية «تيمة» الغربة وتعميق دلالة الحنين لدى الشاعر.

---

(16) الديوان : ق. 212، مقدمة غزلية لقصيدة مدحية.
(17) الديوان : ق. 144.
(18) الديوان : ق. 47.

بل إن هموم الغربة لتندس أيضا في قصيدة المدح التي هي أكثر ابتعادا عن الذاتية، وأكثر توجها إلى الغير، كما في القصيدة التي مدح بها تميم بن المعز[19] في أواخر حياته، حيث برز ضمير المتكلم/الذات، مزاحما لضمير الخطاب، ليعلن عن هموم الغربة التي اكتهلت وشاخت باكتهال الشاعر وشيخوخته، بعد أن أعياه التطواف في الآفاق، مادحا هذا وذاك... :

أنا من صاح به يوم النوى　　عن مغانيه غراب فاغترب[20]
طفت في الآفاق حتى اكتهلت　　غربتي واحتنكت سن الأدب

وعندما يشاهد الشاعر نيلوفرا، يذكره ذلك ببلاده فيقارن بين الغربتين:

هو ابن بلادي، كاغترابي اغترابه،　　كلانا عن الأوطان أزعجه الدهر[21]

ثم يأتيه نعي ابنته، فتنضاف إلى غربة الحياة غربة الموت، فيرثيها بقصيدة طويلة مؤثرة، ومن خلالها يرثي نفسه:

أراني غريبا، قد بكيت غريبة　　كلانا مشوق للمواطن والأهل[22]

وهكذا نلاحظ أن كل موضوع، عند ابن حمديس، مثقل بهموم الغربة، ومحمل بأشجان النوى والبعد، ومشحون بالحنين العارم إلى الماضي المرتبط بالأهل والأرض والجذور... فالخمر والمرأة ومظاهر الطبيعة والممدوح والبحر والموت، كلها رموز موظفة عنده في سياق التجربة، وفي تنمية دلالة الغربة، وتعميق الإحساس بالحنين، مشكلا قاموسه اللغوي من ثنائيات وتقابلات تنمي تلك الدلالة وتعمقها:

فالماضي/الحاضر	ابن عشرين/ابن ستين
الوطن/الغربة	الصبوة/الأوزار
الشرق/الغرب	الشيب/الشباب

(19) تميم ابن المعز بن باديس، أبو يحيى الصنهاجي (422-501) من ملوك الدولة الصنهاجية بإفريقيا، ولي الملك بعد وفاة أبيه 454 هـ. وكانت الدولة في اختلال واضطراب، فجدد معالمها واسترد سوسة وصفاقص وتونس بعد أن كان الهلاليون قد غلبوا أباه عليها وأخرجوه إلى المهدية، وعلى أيامه استولى الفرنج على صقلية 484... وكان شجاعا ذكيا، له عناية بالأدب ينظم الشعر وله ديوان كبير.
ه انظر **الأعلام** للزركلي، ج 2، ص. 71-72.

(20) الديوان : ق. 33.

(21) الديوان : ق. 113.

(22) الديوان : ق. 245.

النعيم/الشقاء | الأهل/الذئاب
الهجر/الوصال | الجنة/البحر
القرب/البعد | الذنب/الغفران

إلى آخر هذه الثنائيات التي تشكل المحور في كل قصيدة حنينية عند ابن حمديس، والتي تتكرر بطرق وصيغ متنوعة ومتعددة في كل المواضيع والأغراض، تارة تتردد بشكل مكثف ومركز، وتارة بشكل أخف... تكرار على مستوى الدلالة والصورة والمعجم، في ترابط وتركيب سياقي يحتاج إلى دراسة مستقلة. وما قصدنا في هذا البحث سوى عرض الظاهرة وتلمس مواطن تمركزها في شعر ابن حمديس.

الحصري الضرير

الغربة موت في الحياة

إن تجربة الغربة عند الحصري، كما عند ابن حمديس، تندس في كل الأغراض، كما في مدحه لقاضي مالقة، أبي المطرف الشعبي:

تفكرت في الدنيا وفي غربتي بها فضاقت علي الأرض في الطول والعرض[23]

وكما في قصيدة أخرى، حيث يعلن سأمه من الإقامة بطنجة، ويتوق إلى مالقة، حيث القاضي الممدوح: فهناك سيورق عوده، ويسود شعره، وتعود إليه نضارة الشباب... لقد خرج الحصري من بلده القيروان، بعد أن خربها[24] بنو هلال، وقضوا على حضارتها ومراكز العلم بها، فهاجرها كثير من علمائها وأدبائها، منهم الحصري الذي قصد الأندلس ثم المغرب. ووقت جوازه إلى الأندلس، نظم قصيدة يودع فيها قبر أبيه، ويبكي غربته، والجنة التي خلفها وراء البحر، ذلك البحر الذي يحول دائما دون العودة واللقاء.

إن الغربة عند الحصري أفظع من الموت، فموت الكرام حياة في مواطنهم، لكن إذا اغتربوا، ماتوا وما ماتوا، كما في قصيدته التي يندب فيها القيروان ويبكي غربته ويحن إلى وطنه :

(23) الذخيرة، ق. 4/م 1، ص. 279.

(24) عن خراب القيروان، انظر الذخيرة، ق. 4/م 2، ص. 597 أثناء ترجمة ابن بسام لابن رشيق القيرواني، حيث أورد عنوانا مستقلا عن ذكر الخبر عن خراب القيروان، ص. 612 وما بعدها.

إنـي لأ ظمأ والأنهـار جـارية حولي وأضحى ودون الشمس دوحات
ومـا أرى الموت إلا باسطـا يـده من قبل أن يمكن المـأسور إفلات

هكذا رأى الحصري، كما رأى ابن حمديس، أن الغربة سجن وأسر لا نهائي ؛ وكلاهما قرن الغربة بالموت، وكلاهما يئس من العودة، وكلاهما لم يجد التعويض في البديل عن الوطن/الجنة، وكلاهما رأى في البحر حاجزا رهيبا محبطا لكل محاولة في العودة، وكلاهما اتخذ من الليل زمنا للذكرى والبكاء، حيث تهيج الأحزان ويتجدد الوجد...

ما إن سجا الليل إلا زادني شجنـا فأتبعت زفراتي فيه أناتـي

وهذا هو حاضر الغربة، شوق وحنين ودموع ونداء وتمنٍّ، يزيد الإيقاع والمد المردد في آخر القصيدة على امتداد نغمة الأسى والحزن السارية في القصيدة.... وتلك هي رؤية كلا الشاعرين ابن حمديس والحصري الضرير. إن الغربة موت في الحياة، إنها موت وليس بموت، وضع شاذ، هو مصدر التوتر الدائم :

موت الكرام حياة في مواطنهـم فإن هم اغتربوا، ماتوا ومـا ماتوا(25)
يا أهل ودي، لا والله ما انتكثـت عندي عهود، ولا ضاقت مـودات
لئن بعدتم وحال البحر دونكـم لبين أرواحنا فـي النـوم زورات

ويمضي الشاعر يقارن بين حاضر الغربة ومعاناة البعد وبين الماضي الزاهر الذي مضى كالحلم، فيسترسل مع الذكريات، ويتذكر يوم كان عزيزا في وطنه، بين قومه ينعم بالحب والعشرة الطيبة والخمر والحب...

أصبحت في غربتي لولا مكاتمتـي بكتني الأرض فيها والسمـاوات
كأنني لم أذق بالقيروان جَنـىً ولم أقل «ها» لأحبابي ولا «هاتـوا»
ولم تشقني الخدود الحمر في يقـف ولا العيون المراض البابليـات

هكذا يسترسل الشاعر مع الذكريات، نافيا كل سلو لأحزانه : فلا أنهار الأندلس، ولا أشجارها الوارفة استطاعت أن تقيه حر الشمس، أو تعوضه عن بلده، والشاعر يعلن يأسه وموته، ولما يقض حاجته، أو يشفي غليله :

أبعد أيامنا البيض التي سلفـت تروقني غـدوات أو عشيـات

(25) القصيدة في الذخيرة، تحقيق إحسان عباس، ق. 4/م 3، ص. 277.

المبحث الثالث

المعتمد بن عباد

«فجيعة السقوط»

لقد كان هذا الشاعر فريدا في تجربته. فهو يتميز عن باقي شعراء الغربة والحنين بكونه كان ملكا، وكان راعي هؤلاء الشعراء، بل راعي شعراء الغرب الإسلامي كله، على حد تعبير غرسيا غومس(1).

فهو الرمز الأندلسي الذي بقي بعد ذهاب عز بني أمية وبني عامر. فلا عجب أن يخلف سقوط هذا الرمز صدى عميقا ومدويا سواء في شعره أو شعر من ندبه ورثاه، وهو حي كابن اللبانة وابن حمديس، وأبي بحر بن عبد الصمد وغيرهم كثير، إلى عهد ابن الخطيب(2) الذي أنشد قصيدة في تأبينه، بل إلى عهد المقري، صاحب النفح(3). لقد شطر الدهر حياة هذا الملك الشاعر شطرين متناقضين لا توسط بينهما : شطر العز والسلطان، وشطر الذلة والسقوط والأسر. وتبعا لذلك انقسم شعره إلى قسمين : شعر اللهو والغزل والخمريات والمجون، وشعر الشكوى والغربة والحنين.

---

(1) انظر كتابه **الشعر الأندلسي**، ترجمة حسين مؤنس، ص. 74.

(2) «يروي ابن الخطيب، أنه زار قبر المعتمد بن عباد، بمدينة أغمات... وهو في نشز من الأرض قد حفت به سدرة، وإلى جانبه قبر اعتماد حظيته، وعليهما هيئة التغرب فأنشد في الحال :

قد زرت قبرك عن طوع بأغمات   رأيت ذلك من أولى المهمات

(إلى آخر القصيدة)

ه أما المقري فقد زاره سنة 1010 ووجده كما وصفه ابن الخطيب.

(3) أنظر **نفح الطيب**، ج 4، ص. 98–99.

فالقسم الأول عبارة عن مقطعات وقصائد قصيرة تدور حول وصف جواريه، وطلب وصالهن، وذكر حكاياته معهن : مع وداد، وسحر، وأم الربيع، وقمر، وجوهرة... إلخ.

وكذلك وصفه لمجالس الشراب والخمر، أو وصف ذكرياته في شلب مع ابن عمار، وأيام لهوه برفقته(4).

وهذه المقطعات غالبا ما تعتمد المبالغة والتكلف في إظهار عواطف الحب والصداقة، وهي تحتضن إعجابا آنيا قصيرا، إعجاباً بصرياً، طربياً غالبا، لذة وقتية عابرة كوصف الساق مثلا، أو ارتياع المحبوبة، أو الظفر بها، أو الإعجاب بعيون جواريه... إنه حب المتعة المتعددة الأصناف...

كما في هذه الأبيات، مخاطبا إحدى جواريه، ومتغزلا فيها، وأن حبه لها شغله عن حياة الجد والجهاد(5) :

يا أيها الشمس التي قلبي لها أحد البروج(6)
لولاك لم أك مؤثرا فرش الحرير على السروج

وفي أخرى، يظهر حبه وعواطفه في جارية يجد مشمها أفوح في معطسه، ووجهها أملح في ناظره :

مشمك أفوح في معطسي ووجهك أملح في ناظري(7)
ظفرت بقربك بعد امتناع فمن ذاك سميت بالظافر

إنها عواطف لا تتعدى حدود النظر والمعطس والمشم والذوق واللمس، عند هذا الشاعر، وهو يفتخر بلقبه الظافر، لكونه يظفر بمن يحب، كأنه ظفر المحارب...

---

(4) انظر القصائد الأولى في الديوان، بتحقيق د، محمد رضا الحبيب السويسي، انظر مثلا القصائد : 39، 40، 41، 52، 67، 71، مع ابن عمار، انظر، ق. 39.

(5) في هذا الصدد انظر شعره، يتغزل في غلام يوم الزلاقة : ق. 53. يقول الفتح بن خاقان : «... وله في غلام رآه يوم العروبة من ثنيات الوغى طالعا، واطلا الأبطال، قارعا، وفي الدماء والغا...

أبصرت طرفك عند مشتجر القنا فبدا الطرفي أنه فلك
أو ليس وجهك فوقه قمرا يجلي بنير نوره الحلك

...الخ.

ه انظر القلائد، ص. 7ـ8.

(6) الديوان : ق. 8.

(7) الديوان : ق. 12.

لكن حياة هذا الملك الشاعر سيقلبها الدهر رأسا على عقب، سيأسره المرابطون، ويشخصون به إلى قرية أغمات بجنوب المغرب[8]، ويقتل ابناه الفتح ويزيد، وتتعرض بناته المصونات للإهانة، وتغدو زوجته الرميكية التي كانت بالأمس تطأ مسكا وكافورا[9]، تغدو في أغمات عليلة، ويغدو بعض أبناء المعتمد، يتعاطى لصنعة الصواغ[10]. فتفجر هذه المأساة أجمل شعر قاله المعتمد بن عباد الأسير، ذلك أن هذا الشاعر لم يثر الدارسين ـ قديما وحديثا ـ بشعره الذي نظمه أيام ملكه، يتغزل ويصف ويفخر، وإنما الشعر الذي ساهم في خلود تجربته هو الشعر الذي صور به نكبته ومأساته، ووصف غربته وحنينه إلى مجده وسلطانه الغابر.

لقد هوى المعتمد بن عباد من قمة المجد إلى حضيض الأسر، فكانت شكواه وغربته متميزة، وكان تعبيره متميزا أيضا، ومتنوع الأشكال، لكنه دوما يتمحور حول مضمون واحد، هو : المقارنة بين الماضي العزيز والحاضر الذليل.

هذه المقارنة تتخذ أحيانا شكل ثورة على الأقدار وسخرية من الزمن الفاسد المضلل الذي يصيب الصالحين أمثاله :

غريب بأرض المغربين أسير سيبكي عليه منبر وسرير
مضى زمن والملك مستأنس به وأصبح عنه اليوم وهو نفور
برأي من الدهر المضلل فاسد ومتى صلحت للصالحين دهور[11]

حيث تلعب المقابلة[12] والمقارنة بين الزمنين ـ الماضي/الحاضر ـ دورا أساسيا في تنمية المفارقة وتضخيم الصورتين المتناقضتين، الصورة السلبية والصورة الإيجابية.

وتارة أخرى، يرسم صورة قاتمة لواقعه المؤسي ؛ يصف القيود والحديد الذي أصبح يرسف فيه[13]، تمر به الأعياد والمناسبات[14] فيهيج ذلك وجده، ويستحضر

---

(8) انظر **القلائد**، ص. 23 وما بعدها.

(9) إشارة إلى اليوم الذي صنع فيه طينا من الطيب لزوجته في باحة قصره لتطأه بقدمها ؛ ه انظر **تاريخ الفكر الأندلسي**، ص. 95.

(10) انظر **المعجب**، ص. 229–237.

(11) الديوان : ق. 165.

(12) المقابلة والمطابقة بالإضافة إلى العناصر الأخرى كالتشبيه والاستعارة من محاسن الشعر، كما عند الرندي صاحب **الوافي في نظم القوافي**، وكذلك عند صاحب **نضرة الأغريض**...، فهي من صميم الشعرية العربية.

(13) انظر القصيدة رقم 175.

(14) انظر القصيدة رقم 163.

تلك المناسبات، أيام كان ملكا عزيزا في قصوره، يمر به سرب من القطا[15] محلقة في السماء، فيثيره مشهد الحرية والتحليق في الأجواء، ويرجع ببصره إلى كبوله التي تثقل جسمه، وتمنعه من الحركة، فيتفجر هذا المشهد شعرا يقارن فيه بين الحالين والوضعين المتناقضين : السماء/الأرض، الحرية/القيد، الماضي/الحاضر، المجد/السقوط، مستغلا كل تلك العناصر للتأثير في المتلقي وجعله يتعاطف مع التجربة، ويتجاوب مع شعره :

بكيت إلى سرب القطا إذ مررن بي   سوارح لا سجن يعوق ولا كبل[16]
ولم تك والله المعيد حسادة   ولكن حنينا أن شكلي لها شكل

وبين الماضي المجيد والحاضر الذليل، بين «كان» و«أصبح»، يحترق الشاعر شوقا، ويتمزق لوعة وحسرة على قصوره التي خلفها وراءه، على عزه الغابر ومجده الضائع، فيبكي دون انقطاع... على الزاهي[17]، الزاهر، الوحيد المبارك كما بكت عليه، وبكى التاج والنهر، كل ذله بادي :

بكى المبارك في إثر ابن عباد   بكى على إثر غزلان وآساد[18]
بكت ثرياه، لاغمت كواكبها   بمثل نوء الثريا الرائح الغادي
بكى الوحيد، بكى الزاهي وقبته   والنهر والتاج، كل ذله بادي

إن الماضي عند الشاعر، هو الجنة المفقودة، والعز المنهار، هو الوجود الحقيقي الكامل ؛ لذلك، فهو لا يمل من استرجاع هذا الماضي واستحضاره، وتمني عودته واللهفة عليه، وإرسال التمني تلو التمني، والنداء تلو الآخر، في إصرار وتكرارية، يمنح تجربته بعدا شاملا ويكسبها رسوخا وتجذرا، كما في هذه الأبيات الحنينية :

فياليت شعري، هل أبيتن ليلة   أمامي وخلفي، روضة وغدير[19]
بمنبتة الزيتون، مورثة العلا   تغني قيان، أو ترن طيور
بزاهرها السامي الذرى، جاده الحيا   تشير الثريا نحونا ونشير
تراه عسيرا، أم يسيرا مناله   ألا كل ما شاء الإله قدير

(15) القصيدة 181.
(16) القصيدة 181.
(17) أسماء لقصور المعتمد.
(18) الديوان : ق. 159.
(19) الديوان : ق. 165...

فالتكرار في هذه القصيدة يلعب دورا أساسيا في تعميق دلالة الغربة[20]، والحنين الإنساني العارم، فأدوات النداء والتمني والترجي والاستفهام[21]... كلها خرجت عن معانيها الأصلية، لتوظف في معنى آخر وسياق خاص، هو سياق الاستنكار واللهفة والتفجع والحنين.

وإذا كان الماضي ـ عند المعتمد بن عباد ـ هو رمز العز والمجد، بل هو رمز الحياة الحقيقية والوجود التام، فإن وجوده في الأسر هو موت في الحياة، بل هو نهاية لكل الفضائل والقيم والمنى والآمال، وليس نهاية حياة خاصة جزئية، بل هو رمز القيم كلها التي انتهت بنهايته ودفنت معه. إنها القيامة قد دنت، على حد تعبير شاعره ابن اللبانة[22].

هكذا يرثي الشاعر نفسه، ويخاطب قبره الغريب. إنها غربة في الحياة، كما في الموت، مستعملا نداء القريب :

قبر الغريب، سقاك الرائح الغادي   حقا ! ظفرت بأشلاء ابن عباد[23]
بالحلم، بالعلم، بالنعمى إذا اتصلت   بالخصب، إن أجدبوا، بالري للصادي
بالطاعن الضارب، إذا اقتتلوا   بالموت أحمر، بالضرغامة العادي
بالدهر في نقم، بالبحر في نعم   بالبدر في ظلم، بالصدر في النادي

هكذا يمضي الشاعر في سرد الأمجاد الماضية، مسترسلا في تعداد القيم والصفات التي اجتمعت كلها في شخصه، في لهجة عالية في تدفقها وتكراريتها، قوية صاخبة في انفعالها، ثم يخف هذا الانفعال في نهاية القصيدة ويستسلم للأقدار المسيرة وجبروت الدهر المتحكم وحتمية الصيرورة ؛ فيدعو لقبره بالسقيا، ويصلي على نفسه قبل أن يصلي عليه الغير :

نعم هو الحق، وافاني به قدر   من السماء فوافاني لميعاد
كفاك، فارفق بما استودعت من كرم   رواك كل قطوب البرق رعاد
ولا تزال صلوات الله دائمة   على دفينك، لا تحصى بتعداد

(20) انظر **إنتاج الدلالة الأدبية**، صلاح فضل.
(21) لقد درس العرب هذا المبحث، أي خروج أدوات الاستفهام والنداء وغيرها من الأدوات الإنشائية إلى معان تستفاد من سياق الكلام في باب المعاني :
انظر مثلا **مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح**، للولالي أبي يعقوب المغربي، طبع بمصر 1927، ص. 208 وما بعدها.
(22) قصيدة ابن اللبانة في رثاء المعتمد في **الذخيرة**، ق. 2/م 1، ص. 90.
(23) الديوان : ق. 187.

هذه الرؤية المأساوية للزمن تتردد في كل القصائد التي نظمها الشاعر بعد الأسر.

مضمون واحد يتمحور حول المقارنة بين الماضي والحاضر ويتمحور الفعل في هذه القصائد بين : «كان» و«أصبح» : فبقدر ما «كان» محققا، بقدر ما «أصبح» ناقصا بقدر ما تمتد صورة الماضي في ضخامة خصوبتها وازدهارها وإيجابيتها بقدر ما تتضاءل صورة الحاضر في انكماشيتها وضآلتها وسلبيتها(24).

ولعل هذه المقارنة والمقابلة بين وضعين شاذين، الملك/والأسر، هو الذي جعل المتلقي ـ قديما وحديثا ـ يتجاوب مع تجربته، ويعجب بشعره، لا من أجل عناصر فنية أخرى، كزخرفية الصورة، وشكلية التعبير، أو كثافة المعنى وعمقه أو غيرها من العناصر، لأن شعره فقير من هذه الناحية. لكنه يعتمد على عناصر خارجية ذات وقع خاص في نفس المتلقي، كما في تصويره لقيوده وكبوله، حيث تتولد المفارقة(25) من كونه كان ملكا، ثم أصبح مقيدا، كان عزيزا ثم أصبح مهانا... الخ.

كذلك استغلاله لبعض المناسبات الزمنية، كذكر الأعياد والمواسيم ذات الوقع الخاص، لإحداث قفزة إلى الوراء(26) حيث العيد في قصوره له معنى آخر مغاير...

ثم استغلاله لعنصر الأسرة، مهانة الزوجة المدللة وأبناؤه الذين صرعوا، ثم تعرض بناته المصونات للإذلال وكيف انتقلن من حالة كونهن مخدومات إلى حالة خادمات.

ولأجل تثبيت التجربة وتركيزها، ومنحها عمقا وشمولية، عمد الشاعر إلى توظيف عنصر التكرار، كما في الأبيات التي استشهدنا بها : بكى المبارك، بكى الوحيد، بكى الزاهي وقبته، بكت ثرياه... الخ.

وكذلك الأمر في القطعة التي يحن فيها إلى قصوره ويتمنى عودة ذلك الماضي :

فياليت شعري، هـل أبيتن ليلـة أمامي وخلفـي روضة وغديـر(27)

---

(24) هذه المقارنة بين الماضي والحاضر، تشكل أيضا محور شعر ابن اللبانة وابن حمديس وأبي بحر بن عبد الصمد، وغيرهم ممن رثوه وبكوا سقوطه.

(25) انظر الهامش 24 في ص. 174 من هذا الكتاب.

(26) ما يسمى بأسلوب «الفلاش باك».

(27) سلف إثبات هذه الأبيات.

وقد استغل هذا العنصر أكبر استغلال في قصيدته التي خاطب بها قبره، حيث ترد الصفات والنعوت[28] في تلاحق وتوال متدفق : بالطاعن الضارب، بالحلم، بالنعمى، بالصدر.... في استرسال متدفق لا نظير له، مما منح تجربته صدقا، وأكسبها بعدا عميقا، حيث تندفع لغة القصيدة اندفاعا تلقائيا أشبه بالتداعي، أملته حرارة التجربة ودافع المأساة أكثر مما أعملته الصنعة والتكلف.

إذ أن شعره عار من الزينة اللفظية والمساحيق البلاغية، لكنه وفر له جانبا كبيرا من الصدق النفسي المطابق للصدق الفني، وكل ذلك يتولد عنده اعتمادا على عنصر ثان، هو عنصر المقابلة والمفارقة والتوازي لتوليد الدهشة في المتلقي، وإحداث الغرابة، وهي الغاية من الشعر الجيد عند حازم القرطاجني[29]، أي حمل المتلقي على التعاطف مع الموضوع أو النفور منه وإحداث المتعة الجمالية عن طريق تأثير الغرابة والعجائبية[30]، خاصة ما يتعلق بمثل هذه التجارب الإنسانية والتقلبات الزمنية.

ومثل هذه الخلفيات الخارجية المرتبطة بالتكوين الإدراكي للمتلقي تلعب دورا هاما في التقييم، ولا يمكن أبدا استبعادها أو إلغاؤها.

وإذا كان التكرار، عند ناقد معاصر هو ياكبسون، من الخصائص الجوهرية للشعر[31]، سواء كان تكرارا لفظيا أو معنويا، فإن شعر المعتمد في هذا المجال قد حقق الغاية إلى أبعد حد.

وإذا كانت المقابلة والمقارنة والمطابقة من العناصر البديعية والجمالية في الشعر لدى نقادنا القدماء[32]، فإن شعر المعتمد جاء نموذجا صالحا للتطبيق.

وهناك عنصر آخر حقق هذه الغاية الجمالية والدلالية في أسريات هذا الشاعر، يتجلى ذلك في تلك الأساليب المتنوعة التي يستلزمها المضمون الندبي،

---

(28) عند كوهن أن النعت أو الصفة، ليست للتحديد فقط ولكن لها قيمتها البلاغية، بالإضافة إلى القيمة النحوية، حيث إنها تشكل نوعا من الحشو الشعري الذي على أساسه يتم الانزياح في الشعر، وهو جوهر الشعرية عند كوهن.
ه انظر **بنية اللغة الشعرية**، ص. 132 وما بعدها.

(29) انظر **منهاج البلغاء**، الصفحات : 145/92/29/21. يقول حازم : (... وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع...)

(30) انظر عبد الفتاح كليطو : **الأدب والغرابة**.

(31) انظر ياكبسون. **الشعرية** لتودوروف، ص. 64.

(32) انظر على سبيل المثال : **المنهاج**، ص. 48 **ونضرة الاغريض في النصرة للقريض**.

كمضمون إنشائي تنمو فيه الدلالة (دلالة الحنين) عن طريق التراوح والتبادل بين الاستفهام/التعجب/التمني/النداء/الترجي/الإنكار/الترادف.... وكلها تأتي بمعدلات عالية(33) في هذه القصائد، وهي أساليب وظفها الشاعر لإظهار تفجعه ولهفته، وحنينه العارم، تحقيقا لغاية التأثير في وجدان المتلقي مما أكسب شعره حيوية، وإبداعا وتأثيرا.

(33) انظر صلاح فضل : «من الوجهة الاحصائية في الدراسات الأسلوبية» مجلة فصول العدد الأول : /م 4، ص. 134/أكتوبر – نونبر – ديسمبر 1983.

المبحث الرابع

غلام البكري وآخرون...

«الحنين إلى نضارة العيش»

إذا كانت أصوات الغربة والحنين قد ازدهرت في العهد المرابطي، وتنوعت، حسب تجارب الشعراء، من الحنين إلى الاستقرار، كما عند شعراء المدح التكسبي، ومن الحنين إلى الوطن، كما عند ابن حمديس، ومن الحنين إلى العزة والسلطان كما عند المعتمد بن عباد، فقد وجد شعراء آخرون حنوا إلى الماضي المرتبط عندهم بنعمة الصبا، نعمة الأنس واللهو، في أحضان الطبيعة اليانعة، وفي منازل الذكريات... وسط الأهل، ووسط الخلان والأصدقاء، كما نجد عند غلام البكري وابن رحيم، وابن عطية المحاربي وغيرهم.. فقد مثل الماضي لهؤلاء الشعراء رموزا أخرى، هي رموز الألفة، وصفاء العيش، ونضارة الحياة وبهجتها، في منازل ومعاهد اللهو واللذات... تلك جنة النعيم، يتأسف الشاعر على افتقادها، ويدعو لها بالسقيا والتجديد والحفظ من يد الأيام :

نفديك من منزل بالنفس والـذات ... كم لي بمغناك من أيـام لذات[1]
نجني بك العيش والآمال دانيـة ... أعوام وصل، قطعناهـا كساعات[2]
نسقي لديك اغتباقات مسلسلـة ... والدهر قد نام عنا باصطباحـات

---

(1) القلائد، ص. 120.
• وكذا الخريدة، ج 3، ص. 402 وما بعدها.

(2) يمكن استخلاص قاموس الحنين من هذه القصيدة كما يلي :
المغني/اللذات/العيش/الآمال الدانية/نجني العيش/نسقى قبة بيضاء/نهر تفضض/المياه/ النهر/ حدائق/ شجر/ خضر/ جنات أنس منازل...

يا قبة الدهر لازالت مجـددة ... تلك المعالم، مادامت مقيمـات
حفظت من قبة بيضاء حف بهـا ... نـهـر تفضض بين دوحـات
وللمياه ابتسام في جـداولهـا ... كما تشق جيوب فـوق لبـات
حدائق أحدقتها للمنـى شجـر ... خضر، وأودية حفـت بروضـات
جنات أنس، رعى الله بـهجتها، ... حسبت نفسي منها وسـط جنـات
منازل لست أهوى غيرهـا سقيـت ... حيا يعم، وخصـت بالتحيـات

مثل هذا الارتباط الرائع بالطبيعة، بمعاهد الذكريات والصبا والحنين إلى ماضي النعيم، الماضي الجنة، سيزدهر عند شعراء العهد الموحدي، عندما تدفعهم الظروف الخارجية إلى الهجرة، ومغادرة تلك المواطن التي ألفوها وارتبطوا بها.

إن الزمن، في تحوله، قد ينعكس أثره إما على الأماكن والمعاهد، فتحول حالتها وتتغير، أو تحول يظهر أثره على الأفراد بالبعد عن تلك المواطن، أو بالكبر والشيخوخة مما يجعلها تبقى دائما رمزا للماضي السعيد والذكريات الحلوة.

كما في هذه القطعة لعبد الحق بن عطية المحاربي الذي دعا بالسقيا لعهد الشباب، الذي ظل يمرح في ريعانه ويتمتع بلياليه، حيث الحياة كلها أسمار وأسحار، ثم أتى عليها الزمن، فمحا إشراقها، وامحت تاركة في نفسه الغصة والأحزان :

سقيا لعهد شباب ظلت أمرح فـي ... ريعانه وليـالي العيش أسحـار[3]
أيام روض الصبا، لـم تذو أغصنـه ... ورونق العمـر غض والهوى جار
عهدا كريما، لبسنا منـه أرديـة ... كانت عيونا فامـحت فهي آثـار
مضى، وأبقى بقلبي منه نـار أسـى ... كوني سلاما، وبردا فيه يـا نـار

وغالبا ما تكون هذه الذكريات الحلوة مرتبطة بفترة الشباب ؛ لذلك، فالحنين إليها في الواقع حنين إلى الصبا والشباب، كما في القطعة السابقة، وكما عند عبد الله بن عائشة، الذي حن إلى زمن الشباب، وندب رسمه متحسرا، وبكى تولي عهوده :

ألا خلياني والأسـى والقوافيـا ... أرددها شجـوا وأجهش باكيـا[4]

(3) **القلائد**، ص. 218؛ **البغية** للضبي، ص. 389–390.

(4) ترجمته وشعره في **الذخيرة**، ق. 3/م 2/887/890. هناك شبه كبير بين ابن عائشة وابن خفاجة في بكاء الشباب، ولا غرابة فابن عائشة كان رفيقا له، وتكاد أطوار حياتهما تتشابه وحسب ما ينقله المقري عن الفتح بن خاقان في **المطمح** أنه كثيرا ما كان يستريح بجزيرة شقروقت اصفراره وعلته... وأبو إسحاق بن خفاجة هو كان منزع نفسه ومصرع أنسه، نفح له بالمنى عبق الشذا ومسح عن عيون مسراته القذى... الخ». انظر **النفح**، ج 4، ص. 53–55.

آمن شخصا للمسرة باديا وأندب رسما للشبيبة باليا
تولى الصبا، إلا توالي فكرة قدحت بها زندا، وما زالت واريا

وهناك شاعر آخر سيجعل هذا الحنين إلى الشباب وبكاء معاهده محور شعره كله. ذلك هو ابن خفاجة الذي سنخصص له بحثا مستقلا.

غلام البكري

أما غلام البكري، فهو يجمع كل هذه العناصر في حنينه إلى الماضي وتتعمق نظراته إلى الحياة والصداقة والتحول الزمني ليخلص إلى رؤية معينة، إلى الزمن والتحول، وذهاب الشباب وتغير قيم الصداقة، والحب والفراق، والابتعاد عن الأهل والعشيرة، ثم رحيل الأصدقاء، وافتقاد أخلاق الطفولة البريئة.

ذلك ما يؤرق الشاعر ويجعل حياة اللاانتماء أدهى من الردى وأفظع من الموت عنده.

هذه الرؤية تعكسها قصيدتان له، فيهما من العمق ومن التلقائية في التناول، ومن التكثيف في الرمز، ما يجعلهما متجاوزتين لعصر الشاعر وذوقه المولع بالزخرفة، لتلتحقا بذلك الشعر الإنساني الحي.

القصيدة الأولى :

ألاحت وللظلماء من دونها سدل عقيقة برق مثلما انتضي النصل[5]
أطارت سناها في دجاها كأنه تبلج خد حفه فاحم جثل[6]
لدى ليلة، رومية حبشية تغازلنا من شهبها أعين شهل
تود عيون الغانيات لو أنها إذا مرضت عند الصباح لها كحل
بدت في حلاها فالتقينا نجومها بأنجم راح، في الشفاه لها أفل[7]
إلى أن بدا للصبح في طرة الدجى دبيب، كما استقرت مدارجها النمل

(5) القلائد، ص. 303.
• انظر ترجمته أيضا في الذخيرة، ق. 2/م 2، ص. 566 وما بعدها.
(6) فاحم جثل : شعر شديد السواد، كثيفه.
(7) أفل : غروب.

نعيم أرى الأيام تثني عنانه علينا إذا ألقى ثنيته الحسل[8]
نكرت الدنا والأهل فيها فليس لي بها عقوة[9] آوي إليها ولا أهل
وأفردني صرف الزمان كأنني طرير من الهندي، أخلصه الصقل
فياليت شعري، هل مقامي لنية تصيخ لنجواها المطية والرحل
وسير يخلي المرء منه قريبه فريدا، كما خلى تريكته الرأل[10]
فكم من حبيب، كان روضة خاطري يرف، ويندى بين أفنانها الوصل
ضحا ظله، إذ كورت لي شمسه فشخص نعيمي، لا يقوم له ظل
غبرت وبادوا، غير أن تلبثي وراءهم عيش، يلذ له القتل
إذا كان عيش المرء أدهى من الردى ففائدة الأيام داهية ختل
إذا قنع المضطر كانت بكفه مفاتيح لم يبهم لها أبدا قفل

فالقصيدة يمكن تقسيمها ـ تجوزا ـ إلى وحدتين :

• الوحدة الأولى : تمتد من البيت الأول إلى «نعيم أرى الأيام تثني عنانه..».

وهذا القسم خاص بوصف ليلة النعيم، الليلة الباهرة ليلة الماضي، كما بدت للشاعر في كامل حلاها، ليلة اشتد سواد ظلمتها، وتلألأت نجومها، واشتعلت كواكبها وشهبها وسرى فيها البرق باللمعان الخاطف. إنها ليلة رومية حبشية[11]، بدا فيها لمعان البرق وسط الظلمة الحالكة كوجه صبيح مضيء أحاط به شعر أسود كثيف.... لقد بدت له نجوم تلك الليلة كأعين شهل تغازل الشاعر وصحبه.

هكذا بدت ليلة النعيم للشاعر مضيئة مشرقة، رغم ظلمتها الخارجية الواقعية، نجومها، متجاوبة مع نجوم الراح التي كانت تغرب في أفواه الشاربين.

والشاعر ـ وسط هذا الجو ـ يعيش حالة اندماج قصوى مع الطبيعة : الليل بكل مظاهره، من ظلمة وبرق يشع ونجوم تغازله، ونجوم كؤوس تغرب في الشفاه، تناظر النجوم الموضوعية[12].

(8) الحسل : ولد الضب، حين يخرج من بيضته، ويقال «لا آتيك سن الحسل أبدا» لأن سنه لا تسقط حتى يموت، ج أحسال وحسول...

(9) العقوة والعقوة والعقاة : الموضع المتسع أمام الدار...

(10) تريكة الرأل : الرأل : فرخ النعام، ما أتى عليه حول، ج أرؤل، ورئال التريكة : بيض النعام المنفرد كما في **لسان العرب**، وعند أبي سيدة هي البيضة بعدما يخرج منها الفرخ، وخص بعضهم به بيض النعام، التي تتركها بالفلاة...

(11) يلاحظ أن صورة «لليلة الرومية الحبشية» مستقاة من جو البيئة الأندلسية وتعدد العناصر الجنسية المكونة للمجتمع.

(12) ما يسميه «إليوت» بالمعادل الموضوعي.

كما أنه يعيش حالة اندماج تام، وسط الأصدقاء والخلان الذين يحيطون به، لتكتسب الحياة معناها الأعمق ويصير لوجوده توازن وكمال الذات ؛ فهي ليلة النشوة المطلقة، حيث يتم التعادل بين العناصر الخارجية الموضوعية والعناصر الذاتية، ويتم التناظر بين الطرفين[13].

لكن الكمال لا يدوم، والنعيم لا يستمر. فسرعان ما دب الصباح كما يدب النمل، وهو يستقر في مدارجه، لقد استفاق الشاعر من أحلامه وذكرياته، مع انكشاف الصباح وبدأ الوعي بحقيقة الزمن، وأخذ ينظر إلى الكون والصداقة نظرة مغايرة. وهكذا تبدأ رؤية أخرى وصورة مناقضة في القسم الثاني :

• الوحدة الثانية : وتبدأ من «نعيم أرى الأيام تثني عنانه» إلى آخر بيت في القصيدة.

وفي هذا القسم يعرض نظراته في الحياة والموت ومعنى الصداقة والانتماء والاغتراب[14] وحياة النبذ والإفراد لينتهي إلى رؤية عامة وحكمة ختم بها القصيدة هي خلاصة تجاربه.

فقد استخلص من ذكرى تلك الليلة الباهرة، التي عاشها برفقة خلانه، لاهين شاربين ــ والليلة هنا رمز للماضي كله ــ أن ذلك النعيم لا يدوم، تثني الأيام عنانه، كما يلقي ثنيته الحسل[15] :

نعيم أرى الأيام تثني عنانه علينا، كما ألقى ثنيته الحسل

إن الزمن يحول كل شيء، ويغير القيم والعلاقات والأهل والصداقة، والحب والعشرة... وها هو الشاعر قد نكر الدنيا والأهل والخلان، وأصبح فريدا منبوذا، لا أهل ينتمي إليهم، ولا فناء[16] دار يأوي إليه ؛ لقد أفرد إفراد البعير المعبد، كما عند طرفة بن العبد[17] ؛ وهو سيف انتهي من صقله، فألقي به جانبا، في تغافل ولا

(13) يقول د. مفتاح إن التناظر يؤدي إلى معرفة مزيفة، لأنه يثبت حالة واحدة.

(14) يقترب مفهوم «الانتماء» و«الاغتراب» عند هذا الشاعر، كما عند طرفة بن العبد، من المفهوم الوجودي المعاصر كما تجلى عند سارتر، وألبير كامو، وغيرهما من الوجوديين.

(15) سبق شرح الكلمة في الهامش السالف، إذ أن الحسل لا يلقي ثنيته إلا بعد أن يموت، كذلك ماضي الشاعر، لا يعود، ولا يتجدد، كما لا تجدد أسنان الحسل (الضب)

(16) فناء الدار أو عقوته بتعبير الشاعر، هو المكان المتسع لاجتماع الأهل والأحباب، فهو مكان رمزي للعشرة والاجتماع...

(17) انظر المعلقة في **ديوان طرفة بن العبد** أو في **المعلقات السبع**، ص. 60ــ61.

مبالاة. إنها صورة دقيقة وعميقة، لا تعمق المعنى الذي هدف إليه الشاعر فقط، ولا تقربه إلى الملتقى عن طريق التشبيه، بل إنها صورة مبتدعة حية تضيف إلى المعنى، وتوحي بمعان لا نهائية وقراءات محتملة متجددة باستمرار[18].

إن الشعور بالوحدة وإحساس الانقطاع عن الأهل وحياة اللاانتماء تؤرق هذا الشاعر، وتسيطر عليه في هذه القصيدة لتشكل محورها الأساسي ؛ لذلك تجده يصور هذه الوحدة بصور غنية في إيحاءاتها ودلالتها الرمزية.

فهو لا يكتفي بتصوير وحدته من جانب واحد، بل يعمد إلى تركيز هذه التجربة بتصوير الفراغ الذي أحدثه غياب الأهل والأصدقاء عنه، بالفراق في الحياة أو الموت.

فهو يعمد إلى تصوير هذه الوحدة القاتلة، بعد ذهاب الأحباب، بصورة الرأل الذي يترك تريكته في العراء فريدا وحيدا، يواجه الأقدار والطبيعة... صورة لا تقل في غناها عن الصورة السابقة : «السيف الذي ألقي به جانبا...». فكم من حبيب كان روضة خاطره، فضحا ظله وتقلص وامحى. صورة ثالثة فريدة في هذه القصيدة، فالصديق أو الحبيب الذي ضحا ظله، ليس هو الذي غبر وباد، الصورة هنا تضيف قيمة جمالية، ترمز، توحي بمعان غامضة[19]، والتريكة التي يتركها الرأل بالعراء، من أبلغ الصور التي تدل على معاني الاغتراب واللاانتماء، والانقطاع عن الجذور كلها صور تفيد الضآلة والانكماش والنقص والتقلص... وهكذا يمضي الشاعر في تصوير هذه الوحدة، فكم من رفيق كان ينعم بدفء عشرته، فإذا به قد باد وكورت له شمسه، كما غبر الشاعر وابتعد وباد الأحباب، وتفرق الجميع.

وإن حياة الشاعر بعدهم لهي أفظع من الموت، وإن نعيمه لن يقوم له أبدا ظل... إلى غير هذه الصور الفريدة التي تجلي هاجس الوحدة والاغتراب في أعماق الشاعر، وكلها صور يستدعيها الشاعر من الطبيعة والزمن الخارجي : الشمس/ الضحى/الظل، الرأل/الحسل... إلخ. ليخلص في النهاية إلى رؤية عامة، وحكمة

(18) انظر مولينو :

Jean MOLINO — Tamine «La Métaphore» in **Langages**, N° 54, p. 22-23, Juin 1979.

(19) انظر باشلار :

BACHELARD, G. — **Le droit de rêver**, P.U.F., Paris 1978,

Id. — La poétique de la rêverie, P.U.F.

مفادها أن حياة الغربة، والبعد عن الأهل، ودفء العشيرة لهي حياة أفظع من الموت. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الحرص عليها عبث والتمسك بها بعد رحيل الأحباب والأصدقاء خداع ومكر وتضليل للنفس.

فلا حياة في ظل الاغتراب، ولا وجود بعيدا عن الانتماء والاندماج في الجماعة.

هكذا يكون حنين الشاعر إلى الماضي، ليلة النعيم، هو في العمق حنين إلى متعة الاندماج بالأهل والأصدقاء، حنين إلى متعة الصداقة، وحياة الجماعة.

وقد ارتكزت القصيدة ــ أساسا ــ لإبراز هذا المضمون وتجلية هذه التجربة على ثلاثة عناصر :

1 ــ عنصر المقابلة.
2 ــ عنصر الصورة.
3 ــ عنصر الإيجاز والرمز.

ــ فعنصر المقابلة والمقارنة يكون بين صورة الماضي وصورة الحاضر : الحياة في ظل الاندماج نعيم/والحياة في ظل الوحدة موت. الماضي رمز له بليلة ممتدة مشعة تجاوبت مع نشوة الشاعر وخلانه، والحاضر فراغ، وظل يتقلص إلى درجة الامحاء (الموت). فبقدر ما يشع الماضي، يكتئب الحاضر. كما زخرت القصيدة بصور توفر فيها جانب كبير من الفرادة والإبداع، صور غنية بإيحاءاتها، عميقة في رمزيتها وغموضها[20] وكلها تنمي الدلالة، وتجلي التجربة، تجربة الوحدة، بعد ذهاب الأحباب، كصورة الرأل الذي ينبذ تريكته بالعراء فريدا، وكصورة الصديق الذي ضحا ظله، وكورت شمسه، وكصورة السيف الذي ألقي به في إهمال... إلى غير هذه الصور المبتدعة، التي ربما من أجلها وصفه الفتح بن خاقان بالمخترع المولد[21].

كما أن البيتين الأخيرين في الحكمة جاءا كخلاصة عامة لرؤية القصيدة، ركزت فيهما الرؤية والتجربة تركيزا مكثفا، معلنا عن إقفال دورة الزمن، زمن القصيدة.

---

(20) الصابي يجعل الغموض خاصة من خواص الشعر، يفترق بها عن النثر [المثل السائر، ج 2، ص. 414].
• وعبد القاهر يرد الميل إلى الغموض إلى الطبيعة النفسية، ولكنه لا يستحسن التعمية أو الإفراط في التعقيد [**أسرارا بلاغية**، ص. 118]

(21) في **القلائد**، أثناء الترجمة له، ص. 303 وما بعدها.
• قال فيه الفتح : (... وله قلائد استغربت، واستعذبت، وسوائر، شرقت في البلاد وغربت، فمن ذلك...) ثم أورد القصيدتين.

فهي تبدأ برؤية عاطفية ـ إن صح التعبير ـ في القسم الأول، ثم تأتي الرؤية العقلية في القسم الثاني، مرحلة التبصر والنضج ثم التخلص إلى فلسفة عامة شاملة ؛ فأضاف هذا الجمال العقلي ـ إن صح التعبير ـ جمالية إلى القصيدة :

إذا كان عيشَ المرء أدهى من الردى ففائدة الأيام، داهيــة ختــل
إذا قنع المضطر، كانت بكفــه مفاتيح لم يهم لها أبدا قفـل

ـ أما عنصر الإيجاز، فقد وظفه الشاعر بدرجة عالية من التكثيف والإيحاء. وهو ذو حمولة رمزية واسعة، تحتاج إلى صفحات لتحليلها : فكل بيت أو صورة أو حكمة يحتاج إلى تفسير وشرح مطول بواسطة النثـر.

وبذلك، حققت القصيدة تلك الغاية من الشعر الجيد عند العرب الذي تكفي فيه اللمحة الدالة، والإشارة الموحية. ويرى درويش الجندي أن أجود شعر العرب محمول على الاستعارة، وأن الإيجاز من أهم مميزاته[22] ؛ يقول الجندي : «إن الشاعر المطبوع (المبدع) هو الذي يبسط الحوادث النفسية كما تتولد بصورة طبيعية، خالية من ترتيب المنطق وتنظيم العقل، وعليه أن يقلل من الروابط اللغوية بين العبارات ويخفي صلة الانتقال من فكرة إلى أخرى، ليترك للقارىء لذة الكشف عن العلاقات والصلات، والوقوف على سلسلة المعاني بعد التأمل والتفكير...»[23].

إن إبداعية شعر البكري لا تعود إلى الموضوع أو التجربة الإنسانية وحدها، تجربة الحنين إلى جمال الماضي، ولكنها تضافر كل العناصر التي تصنع الفن الخالد : التجربة والتعبير عنها بتلك اللغة التلقائية الفطرية، العارية من المساحيق اللفظية، تكلفا لزينة أو إظهارا لعاطفة باهتة ؛ إنها اللغة التي تنمو وتتولد، عبر صور مبتدعة فريدة، وليدة التجربة نفسها، وليس استقاء من الذاكرة.

وبذلك تصبح قصائد البكري متجاوزة لزمن الشاعر ومقياس العصر، الذي ينشد الزينة والطربية في كل شيء من مظاهر الحياة العامة، كما في الشعر[24].

(22) درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، ص. 164.

(23) المرجع السالف، ص. 165.

(24) هناك بعض الدراسات تربط بين شكل الفن والنظام الطبقي. انظر مثلا بليخانوف : **التحليل المادي للفن**.

أما القصيدة الثانية، ففيها يمجد زمن الطفولة البريئة، والحداثة الرائعة، ويتذكر سذاجة الحياة الهنيئة رفقة صديق العمر، حيث كانا رفيقين في المكتب، مكتب المعالي، وأصبح الآن يؤرقه بعاده وافتراقه عنه :

أرقني بعدك البعاد	فناظري كحله سهاد[25]
يا غائبا وهو في فؤادي	إن كان لي بعده فؤاد
الله يدري، وأنت تدري	أن اعتقادي بك اعتقاد
تذكر والحادثات بله	ليس لها ألسن حداد
ونحن في مكتب المعالي	يصبغ أفواهنا المداد
يسدل ستر الصبا علينا	والأمن من تحتنا مهاد
لا نتهدى لما خلقتنا ؟	نجهل ما الكون ؟ ما الفساد ؟

ترتكز القصيدة على ذكرى الماضي، زمن الطفولة الزاخر بأروع قيم الحياة : الصداقة، الحب، البراءة، زمن المتعة الحقيقية بجمال الحياة وروعتها، زمن الشقاوة في المكتب وصبغ الأفواه بالمداد.

زمن لم تكن فيه الأسئلة الفلسفية قد برزت بعد، عن علة الوجود الإنساني، عن مسألة الكون وفساده... الخ. ومع ذلك، كانت الحياة بسيطة ورائعة... هكذا يمضي الشاعر يمجد أخلاق صديق الطفولة، الذي تجمعه به المودة والإخاء والذي مهما حاول الحساد والماكرون النيل منها، فلن يتحقق لهم ذلك، لأنه لازال يحمل في أعماقه جزءا من أخلاق الطفولة تلك.

إن كلمات البعاد، والغياب، والذكرى،... لها نفس المدلول الذي لكلمات : الإفراد والنبذ والترك في القصيدة السابقة ؛ وكلها تشكل مدلولا واحدا في إطار التجربة المتكاملة للشاعر، تجربة الحنين إلى زمن الطفولة البريئة، وإلى الصداقة والانتماء إلى الجذور.

---

(25) القلائد، ص. 304.

الفصل الخامس

إشكالية الزمن في شعر ابن خفاجة

الشباب/الشيخوخة

تمهيد

- مظاهر هذه الإشكالية في شعره
- الشاعر والكون
- المعادلة القاسية

خلاصة

تمهيد

لسنا ندري ما الذي حدا بمعظم الدارسين إلى اعتبار ابن خفاجة شاعر الطبيعة الأول(1)، الذي يتغنى بوصف الأزهار والرياض وصفا مرحا مشرقا(2).

نحن نوافقهم، فيما يخص المقطوعات وبعض القصائد القصيرة، التي نظمها أيام الشباب، يوم كان يعتبر الشعر زينة وحلية، لكنه عاد فقرر في المقدمة أن أهم ما يلح عليه هو: التلدد بذكر الديار، وبكاء المعاهد، والحنين إلى الشباب ؛ وقد فعل ذلك في قصائد مطولة تشكل القسم الأكبر من ديوانه، وفيها وصف الطبيعة بوصف آخر مغاير ورآها رؤية مختلفة عن الأولى.

لكن أحدا لم يهتم بهذا الموضوع، الذي يلح عليه هذا الشاعر، وذكر سبب تعلقه به، واستشهد عليه بأمثلة عديدة من شعره(3).

فابن خفاجة يأبى إلا أن يعتبر نفسه شاعر حنين وندب وبكاء لمعاهد الشبيبة، ومع ذلك يأبى الدارسون إلا أن يجعلوه شاعر الأطيار المغردة، والأزهار المتفتحة والرياض الضاحكة، رغم أن مؤرخا قديما كالضبي قد تحدث عن ظاهرة

---

(1) انظر ترجمة ابن خفاجة في :
- **بغية الملتمس**، للضبي، ص. 216-217 الترجمة 502.
- **قلائد العقيان**، ص. 241 وما بعدها.
- **الذخيرة**، القسم الثالث وغيرها من المصادر...

(2) معظم الدراسات القديمة والحديثة، ماعدا ملاحظات الدكتور إحسان عباس في كتابه : **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين)

(3) انظر مقدمة الديوان، ص. 15 وما بعدها. (تحقيق سيد غازي).

نفسية لدى الشاعر، حيث كان يخرج إلى الجبال، فيصرخ بأعلى صوته : «يا إبراهيم تموت»، فيردد الصدى صوته... ويبقى هكذا ينادي إلى أن يغشى عليه[4].

وإن ما أتى به الضبي ليس بعيدا عن الحقيقة. ففي رسائل الشاعر، كما في شعره، تبرز هذه الظاهرة النفسية.

ويكفي أن نستشهد ببعض الأمثلة، منها تلك الرسالة التي خاطب بها أبا إسحاق بن صواب[5] وهو بالعدوة وكان صديقه الصفي بالأندلس.

في تلك الرسالة إشارة إلى تلك الظاهرة المرضية التي كانت تنتابه عدة مرات، وتكاد تلازمه : الأرق والكوابيس الليلية التي تصل به إلى حد الصراخ والعويل.

في مقدمة تلك الرسالة، يظهر ألم الفراق ولواعج الشوق، ويشكو من الدهر الذي بعد بينهما، ثم يتأوه من زحف السنين :

«... فآه ! ثم آه ! على شباب قد انقلب، وذهاب قد اقترب. فلا تناجي إلا بعمل يتعقب، وأجل يترقب !... وعلى ذكر ذلك أني كنت منذ ليال قد أرقت، فتلددت أنظر في أعقاب ما مضى من عمري وانقضى، وأتوق على شفافة ما غبر منه وتبقى، فسنح لي أن قلت :

ألا ساجل دموعي يا غمام   وطارحني بشجوك يا حمام

فما كان إلا أن صرخت عويلا، وانتحبت طويلا، حتى أيقظت من كان إلى جانبي ضجيعا، وزدت، فكدت أحيل الدمع نجيعا.

وحق لمن شاهد تضعضع أركانه، وتداعي بنيانه، وذهاب خلانه، وإدبار عمره وزمانه، أن يطرق هنالك فكرة، ويملأ جفنيه عبرة، ويردد الأسف جمرة، حتى يذوب كمدا، أو يقضي حسرة...»[6].

---

(4) المصدر السالف.
ه من قبيل هذه الإشارات النفسية، ما أورده الفتح بن خاقان في قلائده ممهدا لبعض قصائد ابن خفاجة قائلا : «وكانت بضفة الجزيرة أيكة يانعة وكان هو ومن يهواه يقعدان لديها، ويوسدان خدودهما أبرديها، فمر بها ومحبوبه قد طواه الردى... فتذكر ذلك العهد وجماله... فقال :

ألا ذكرتني العهد بالأنس أيكة   فأذكرتها نوح الحمام المطوق.

القلائد، ص. 248.

(5) انظر ترجمة أبي إسحاق إبراهيم بن صواب في **التكملة**، لابن الابار، ص. 172.
ه وجذوة **الاقتباس**، ص. 34.

(6) انظر القطعة 16 في الديوان.

ثم يمضي في الرسالة يؤكد مرارة الوحدة، ويتوجع مما هو بسبيله، من ضعف طبيعي، يتشبه بعي، وكسل وفتور في الهمة، وكآبة نفسية دائمة.

ثم يتخيل نفسه وقد قدم مع المسافرين إلى العدوة لزيارة صديقه، أبي صواب، تملؤه الحيوية والنشاط وقد برأ من الأسقام والعلل.

إن مجرد ذلك السفر الخيالي يبعث في نفسه الهمة والارتياح : «وما تخيلت أني قادم في أولئك السفر، وطالع من ثنية على ذلك القطر، إلا وجدتني أنتفض ارتياحا، وأكاد أخفق جناحا، ووددت أني ـ كما عهدت ـ قوة مرتاضة ونفس نهاضة، فأرد مجددا للعهد ولو بلفظة ومتزودا قبل الفوت ولو بلحظة»[7]

ويظهر من رسائله النثرية ـ خصوصا ـ أنه كان كثير العلل والأمراض. فقد مرض في الخمسين، وتحدث عن نحوله وتعرقه في قصيدة أخرى[8]؛ وفي أخرى قالها أثناء علة طالت به[9]، وكيف أن السقم أضناه، وأنه يبيت ساهرا... إلخ

وكل ذلك كان يغذي إحساس الخوف الذي نما لديه بنمو السنين.

وقد تحدث كثيرا عن أرقه واضطراب نومه في قصائد شعرية عديدة، خاصة تلك التي يصف فيها الليل والبرق...

كما تحدث عن عيائه الدائم وتعبه المتصل في الرسالة الطويلة التي ذيل بها قصيدته التي وجهها لأبي العلاء بن زهر[10]: «... وإني كتبته عن نصب يتصل، وتعب لا ينفصل ... لا سيما وقد انتقلت بنا السن من شبيبة إلى شيبة...»[11]، وفيها يعتذر لابن زهر عن ذلك الجمع الغريب بين رثاء بعض أصدقائه ومدح ابن زهر، معللا ذلك بأن الكآبة سيطرت عليه وأن نفسه ـ وقد استغرقها الحزن ـ لم تعد تتحكم في خطاب القصيدة.

وهذا يزكي ما ذهبنا[12] إليه من أن وحدة القصيدة لا تستخلص بالضرورة

---

(7) تابع للقطعة السالفة.

(8) انظر القصائد 200ـ202 في الديوان.

(9) انظر مثلا القصيدة 226 في الديوان.

* انظر كذلك قصائده التي يصف فيها الليل، حيث يشكو من الأرق ومعاناة السهاد.

(10) أبو العلاء بن زهر الطبيب المشهور في عهد المرابطين بالأندلس. * انظر ترجمته في **التكملة**، لابن الابار، ص. 334.

(11) انظر القطعة النثرية مباشرة بعد القصيدة 150، ص. 202 وما بعدها.

(12) انظر المبحث الخاص بالأعمى التطيلي، ص. 167 من هذا الكتاب.

وفق التقسيمات الغرضية المعهودة، بل وفق الجو النفسي المهيمن ونوعية الشعور والرؤية المتحكمة فيها.

إن ظاهرة بكاء الشباب والتحسر على الماضي تلح على الشاعر شعرا ونثرا، بل هو يصرح في مقدمة الديوان أنه المذهب والغرض الذي يؤثره ويختاره[13]، وهو بصدد مؤاخذة ذلك الناعي، المنتقد لمذهبه في الشعر قائلا: «... أم لعل ما ينعاه وينكره، إنما هو ما نحن نختاره ونؤثره من ذكر التلدد والتبلد في الديار نحييها، ونندبها تارة ونبكيها، كقولنا :

عذرية ثنت العنان إلى الحمى[14]   وتلددت نحو الحمى بي نظرة

بل إن الشاعر يستهل مقدمة ديوانه مباشرة بهذه الإشكالية الزمنية التي تؤرقه : إشكالية الشباب/الشيب، قائلا: «أما بعد، فإني كنت ـ والشباب يرف غضارة، ويخف بي غرارة ؛ فأقوم طورا، وأقعد تارة ـ قد جنحت إلى الأدب أرتاده مرتعا وأرده مشرعا...

ثم أتت مرحلة أخرى: «ولما انصدع ليل الشباب عن فجره، ورغب المشيب بنا عن هجره، نزلت عنه مركبا، وتبدلت به مذهبا»، ثم أتت مرحلة ثالثة : «ولما ارتقت بي السن مرتقاها وشارفت الحياة منتهاها... إلخ»[15].

لقد بكى ابن خفاجة زمن الشباب، وندبه في حزن عميق. وإن هذه الإشكالية : الشباب/الشيخوخة، تعد محور شعره في الفترة الثانية من حياته، وهي الفترة الأطول بالمقياس النفسي للزمن.

هذه الإشكالية لا تبرز في قصائد مستقلة فحسب، بل إنه ليدمجها بكل موضوع نظم فيه، إلى مدى يجعلنا نقرر أنها أهم إشكالية نفسية عانى منها الشاعر : الخوف من زحف السنين، الخوف من الشيخوخة، وأفدح من ذلك، الخوف من النهاية المحتومة[16].

---

(13) هناك اتفاق بين الشاعر وحازم القرطاجني في هذه النقطة : إيثار الأغراض الشاجية.

(14) انظر مقدمة الديوان، ص. 15.

(15) مقدمة الديوان، ص. 6-7.

(16) انظر على سبيل المثال قصائده : 156، 162، 164، 165، 171، 175، 216، 277، 278، 303 وغيرها.

فكلما امتد الزمن إلى الأمام، تراجع الشاعر إلى الوراء كأن هناك تسابقا عكسيا بين الطرفين ؛ فالزيادة تعني النقصان، والتقدم يعني التأخر، إنه الصراع الأزلي بين الإنسان والزمن :

ألا إنها سن تـزيد فأنقص ونفضة حمى تعتريني فأرقص[17]

إن الشيخوخة عبرة وتأمل في أعقاب الأمور، وها هو الشاعر يمحو بدموعه ما جناه في شبيته، ويلمح أعقاب الأمور، فيتعظ ويحاول الاهتداء إلى الصواب بالتأمل وفحص الأمور :

فها أنا أمحو ما جنيت بعبرتي وأنظر في ما قد عملت، أمحص
وألمح أعقاب الأمور فأرعوي وتستشرف الدنيا إلي فأحرص

هذا الإحساس الحاد بالزمن أدى إلى اختلاط الأمر على الشاعر والتباس الحقيقة بالوهم ؛ فهو لا يصدق أن تمر السنين بسرعة البرق، كأن صورة ذلك الماضي المشرقة لم تكن ذات يوم. كيف مرت كالحلم ؟ كيف بانت غضارة العيش ؟ كيف ذهبت أجمل فترة من حياة الشاعر ؟

أسئلة سيكررها ابن خفاجة، ويرددها دون ملل عبر جميع قصائده :

أقلب عين الرأي طورا فأجتلي ويعمى علي الأمر طورا فأفحص[18]
ويا رب ذيل للشباب سحبته وما كنت أدري أنه سيقلص
ولمحة عيش بين كأس روية تدار، وظبي باللوى يتقنص
ألا بان عيش كان يندى غضارة فيا ليت ذاك العيش لو كان ينكص

إن الشباب قضية وجودية عند ابن خفاجة، وليس هناك فجيعة أفدح ولا أمر من فقد الشباب :

كفى حزنا أن لا وجود شبيبة ولا توبة ترضي الإله نصوح[19]

إن هذا الحضور المكثف للماضي في شعر ابن خفاجة أهم ما يميزه عن بقية الشعراء.

---

(17) الديوان، ق. 216.
(18) من القصيدة السالفة.
(19) القطعة 243 في الديوان.

مظاهر هذه الإشكالية في شعره

إن القارىء نادرا ما يجد للشاعر قصيدة تخلو من ذكر الشيب والشباب؛ فقد ربط هذه الإشكالية بكل الأغراض المعروفة : ربطها بالغزل، بالمدح، بوصف مظاهر الكون كما ربطها بالرثاء.

فهو عندما يتغزل بمحاسن عفيراء، تلك الفتاة اليافعة : يُقرِئُها السلام، يتمنى وصالها، يستفسر عن نضج أنوثتها. سرعان ما يستيقظ من أحلامه الباطنية على واقع مرير وجدار سميك يحول بينه وبين تمنياته، هو جدار الزمن : فالفتاة في سن الرابعة عشر وهو في سن الواحدة والخمسين لتبقى اللهفة على الشباب والنضارة، وتبقى الحسرة والمرارة.

ويبقى حلم ابن خفاجة في استعادة زمن الطفولة[20] والشباب أهم ما يشكل عالمه الشعري :

أرقت لذكرى منزل، شط، نازح ... كلفت بأنفاس الشمال له شما[21]
فقلت لبرق يصدع الليل، لامع ... ألاحي عني ذلك الربع والرسما
وأبلغ قطين الدار أني أحبهم ... على النأي حبا لو جزوني به جما
وأقرىء عفيراء السلام وقل لها ... ألا هل أرى ذلك السهى قمرا تما
وهل يتثنى ذلك الغصن نضرة ... بجزعي، وهل ألوي معاطفه ضما
ومن لي بذلك الخشف من متقنص ... فآكله عضا، وأشربه لثما
ودون الصبا، إحدى وخمسون حجة ... كأني وقد ولت أريت بها حلما
فيا ليت طير السعد يسنح بالمنى ... فأحظى بها سهما وأنأى بها قسما
ويا ليتني كنت ابن عشر وأربع ... فلم أدعها بنتا ولم تدعني عما

إن القصيدة مشحونة بالانفعال، مزدحمة بصيغ التمني والاستفهام والنداء : «ألا هل ؟»، «هل ؟»، «من لي ؟»، «فيا ليت»، «يا ليتني»... إلخ.

---

(20) انظر باشلار، **شعرية الحلم**، ص. 87-88 وما بعدها.
La poétique de la rêverie, G. Bachelard, pp. 88-87.

(21) الديوان، ق 40.

وكلها استفهامات ونداءات، يراد بها التمني(22)، تمنيات اليائس، الذي تتأجج في صدره رغبة عارمة في الرجوع إلى زمن الفتوة، والفحولة الجنسية : «آكله عضا»، «أشربه لثما»، «ألوي معاطفه»، «هل يتثنى ذلك الغصن بجزعي» ـ كل هذه التعابير تفصح عن تلك الرغبة المستحيلة، كما تفصح عن تلك الحسرة الأبدية على زمن الشباب.

ويرى الدكتور عبده بدوي أن تكرار مثل هذه الأساليب الإنشائية يدل على مقدار التوتر الذي يعانيه الشاعر(23)، كما تعمل من جهة أسلوبية أخرى ـ عند صلاح فضل ـ على توليد تكرار إيقاعي، وهذا ما يضمن للقصيدة درجة عالية من الغنائية(24).

أما قصيدة المدح، فإنه كثيرا ما كان يحولها إلى قصيدة شكوى من تقلبات الأوضاع، وذهاب الشباب. فهو مثلا في قصيدة يمدح فيها ابن زهر :

شـأوت مطايا الصبا مطلبا   وطلت ثنـايا العلـى مرقبـا(25)

يعلن أنه بلغ الستين، واتخذ الذكرى والحنين إلى الماضي مدخلا طويلا، حيث انطلقت أشواقه إلى أيام الصبا في تلك الأماكن البدوية، وخاض في ليل السرى القفار تلو القفار، واستوقف الركب والخليلين، ليحدثاه عن أيام الشباب، ومعاهد الصبا، كما حن الهديل على بانة فذكره بليلة اللوى، فتحسر متألما على أيام الشباب والسعادة الغامرة، وندب ذلك العصر الذي خلا... حتى وصل إلى مدح ابن زهر في بضعة أبيات.

إن التجربة تستغرق الشاعر، والنفس يستبد بها ذلك الشعور الطاغي. إنه لم يعد يولي أهمية لتلك الحدود والفواصل بين الأغراض ؛ فمشاعره تفيض فيضا(26)، فتطغى على حساب المدح والغزل والوصف... الخ.

---

(22) درس هذا المبحث من خروج الأدوات الإنشائية من معانيها الابلاغية العادية إلى معان أخرى تستفاد من السياق. في البلاغة العربية القديمة في باب المعاني.
• انظر مثلا : **مفتاح العلوم**.

(23) عبده بدوي **الغربة المكانية في الشعر العربي**، ص. 38.

(24) صلاح فضل **إنتاج الدلالة الأدبية**.

(25) الديوان، ق. 69.

(26) انظر تعليل الشاعر لهذه الظاهرة : أي الجمع بين غرضين متنافرين في قصيدة واحدة في القطعة النثرية التي ذيل بها القصيدة 150 في الديوان.

وبذلك يقدم الشاعر نموذجا للقصيدة الحنينية التي تقوم على تكسير الأغراض المعهودة وإخضاعها للتجربة العامة وخدمة المضمون الجديد.

أما قصيدته المدحية في أبي إسحاق إبراهيم(27)، فقد سلك فيها نفس المسلك :

سجعت وقد غنى الحمام فرجعا   وما كنت لولا أن تغنى لأسجعا(28)
وأندب عهدا بالمشقر، سالفا   وظل غمام للصبا قد تقشعا
ولم أدر ما أبكي : أرسم شبيبة   عفا، أم مصيفا من سليمى ومربعا
وأوجع توديع الأحبة فرقة   شباب، على رغم الأحبة ودعا
وما كان أشهى ذلك الليل مرقدا   وأندى محيا ذلك الصبح ظلا ومكرعا

القصيدة طويلة، اتخذ من مقدمتها واسطة لذكرى أيام الصبا، حيث أثار سجع الحمام أشجانه، وبعث ذكرياته بشقر، تلك التي انقشعت كما تنقشع غمامة سارية، وهي صورة تدل على سرعة زوال الشباب.

ثم أخذ في ندب وبكاء تلك المعاهد الأليفة والأماكن الحبيبة، حتى وصل إلى المدح، ولم يفضل له سوى أبيات معدودة.

وإذا كان تذكر الماضي هو معايشة من جديد كما عند باشلار، ومعاودة إحياء له(29)، فإننا لا نجد شاعرا حاول ذلك، كما فعل ابن خفاجة، عن طريق الاسترجاع الدائم والندب والبكاء المردد.

إن الماضي لا يمكن أن ينسى عند هذا الشاعر؛ فهو مصدر الذكريات، مصدر السعادة والألم في نفس الوقت.

كما في هذه القصيدة التي خاطب بها الوزير أبا محمد بن عامر(30).

فقد بدأها يتغزل بذلك المحبوب الذي يتيه عليه جمالا، والذي سل سيوف شبابه الأخضر، ليتلقاها الشاعر بمغفر شيب.

---

(27) هو الأمير إبراهيم بن يوسف بن تاشفين، أخو علي بن يوسف.
انظر تنويه ابن خفاجة بهذا الأمير المرابطي في مقدمه ديوانه.

(28) الديوان، ق. 9.

(29) انظر غاستون باشلار جمالية الحلم G. Bachelard : **La poétique de la rêverie**, p. 89.
ـ انظر حازم القرطاجني في هذه النقطة، ص. 249.

(30) كان صديقه وراعيا له، انظر تقديم القصيدة رقم 6.

وفيها يشكو من ذلك الحب الذي أرقه في ليلة مظلمة كالغراب الأسود، هاجه فيها برق لامع، وهي صورة مخيفة عنيفة تفصح عن البعد النفسي المتأزم للشاعر وترمز إلى حاضره الكئيب في ظل الوحدة والسهاد. لقد أثار ذلك أشجانه، وأسال دموعه، على تلك الرسوم والديار، ديار ليلى : المكان والمرأة/الرمز:

وإذا غشيت ديار ليلى باللوى فاسأل رياح الطيب عنها تخبر[31]
والمح صحيفة صفحتي فاقرأ بها سطرين من دمع بها متحدر
كتبتهما تحت الظلام يد الضنى خوف الوشاة بأحمر في أصفر[32]

في هذه القصيدة، يلمح الشاعر صفحة حياته في تلك المعاهد والأطلال، يقرأ فيها سطرين من دمع متحدر (ثنائية الماضي والحاضر) كتبتهما ـ تحت الظلام ـ يد الضنى والإنهاك بأحمر في أصفر (ثنائية اللون) احمرار الدمع واصفرار الوجه.

لقد زحف الزمن إلى وجه الشاعر، ورسم به خفية خطين غائرين لن يمحيا.

إنها صورة تجلي البعد النفسي العميق للشاعر. فالأطلال والمعاهد البالية، كلها تعكس صورة الشاعر الداخلية، لوحة عبارة عن وجه متعب أصفر، انحدر فوقه سطران أحمران، كتبتهما يد السنين المضنية. إنه فعل الزمن بالشاعر والإنسان مطلقا.

فالشيخوخة تزحف رويدا رويدا في تستر وخفاء... إن جمالية الصورة في هذه الأبيات لا تكمن في الاستعارة فقط، بل في تلك القدرة الخيالية الرمزية[33] وفي ذلك التكثيف للإحساس الحاد بالزمن.

وهي لا تفسر بمدى مطابقتها للعالم الخارجي الموضوعي، لكن بطابعها الذاتي[34] وخصوصية التجربة.

وهكذا نلاحظ أن قصيدة المدح تتحول عند هذا الشاعر إلى قصيدة حنين ووجد وبكاء.

---

(31) الخطاب موجه هنا للبرق.
(32) الديوان، ق. 6.
(33) انظر باشلار : **الهواء والأفكار**، ص. 119.
(34) نفس المصدر والصفحة.

وكما أدمج الشاعر حنينه إلى الشباب بقصيدة المدح فقد أدمجها أيضا بالرثاء، بل إن الأغراض لتختلط عليه والمواقف والمشاعر والرؤى تتوحد. فهو يمدح ويرثي في نفس الآن، وقد يرثي ويتغزل دفعة واحدة، وهكذا...

وهذه ظاهرة فريدة في شعر ابن خفاجة. فموضوع الحنين إلى الماضي يستولي عليه في كل الأغراض التي نظم فيها، كما في هذه القصيدة التي وجهها لابن زهر:

كفاني شكوى أن أرى المجد شاكيا وحسب الرزايا أن تراني باكيا[35]

ففيها يشكو من الدهر، ويرثي جملة من الأصحاب والإخوان الذين تلاحقوا إلى المصير المحتوم في مدة قصيرة من الزمان ويندب ريعان الشباب، ومعاهد أولئك الأتراب الأحباب معتذرا لابن زهر عن إهدائه المراثي، بعد أن كان يهديه المدائح :

ألا إن دهرا قد تقاضى شبيبتي وصحبي، لدهر قد تقاضى المرازيا
وقد كنت أهدي المدح والدار غربة فكيف بإهدائي إليه المراثيا

ثم يحن في لهفة إلى الماضي الذاهب، الذي أبقى بين جنبيه لوعة متقدة. إنه زمان تولى بالمحاسن المعطرة مخلفا الحسرة والبكاء...

زمان تولى بالمحاسن عاطر تكاد لياليه تسيل غواليا
تقضى، وأبقى بين جنبي لوعة أناجي لها أخرى الليالي البواكيا

وعلى محور هذه المقابلات والمطابقات بين «تقضى» و«أبقى»، بين الماضي والحاضر، يفجر ابن خفاجة تجربته شعرا مع الزمن.

الحاضر لا يشكل استمرارا للماضي في رؤية الشاعر[36]، بل هو قطيعة تامة معه[37]؛ الماضي هو الوجود الحقيقي، هو الامتلاء[38] وتحقيق الذات، الحاضر عجز وفراغ مخيف.

---

(35) الديوان، ق. 150.

(36) مفهوم الزمن عند برجسون أنه عبارة عن ديمومة مستمرة.

(37) أما باشلار فهو يرى أن حقيقة الزمن تكمن في اللحظة فالواقع الحقيقي للزمن يكمن في اللحظة وهو واقع معلق بين عدمين.
* انظر **حدس اللحظة**، لباشلار تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، ص. 5 وما بعدها

(38) أما هيدجر فهو يربط بين الوجود والزمن، فلا زمن خارج الوجود.. إن عودة الماضي هي عودة الصيرورة الزمان هو الحضور أو الكائن كامتلاء ومثول.
* انظر : **هيدجر ضد هيجل**، بنعبد العالي، ص. 115.

إن إحساس ابن خفاجة الحاد بالزمن جعله لا يكف عن البكاء والندب، بل جعله هذا الإحساس يصور زمن الشيخوخة بليل مظلم، لا نهاية له. ففقدان الشباب هو بداية الموت والفناء، كما في القصيدة التي رثى فيها أحد أصدقائه الوزراء :

شراب الأماني ــ لو علمت ــ سراب   وعتبى الليالي ــ لو فهمت ــ عتاب(39)

ففي هذه القصيدة، نظر الشاعر إلى الحياة وأمانيها وأحلامها: فلم يجد سوى السراب، وإلى هباتها: فلم يجد إلا الذهاب والابتعاد؛ كل شيء يتكسر أمام حاجز الزمن.

وفي هذه القصيدة أيضا يبكي الشاعر ذهاب الشباب وذهاب الأصدقاء موتا ؛ فلا خل الشيب ينوب عن خل الشباب، كما أن خضاب الشيب لا ينوب عن سواد الشعر. فهناك نفي تام لكل عوض أو بديل. إنهما رمزان لأجمل ما في الوجود : الصداقة والشباب.

فما ناب عن خل الصبا خل شيبة   ولا عاض من شرخ الشباب خضاب(40)
ألا ظعنا من صاحب وشبيبة   فهل لهما من ظاعنين إياب؟

إنه السؤال المستحيل عند ابن خفاجة! لقد بقي وحيدا، بعد ذهاب هذين الرمزين (الأصدقاء والشباب) يحدق في الظلام الممتد، مصورا حاله بحال حمامة وديعة أحدق بها غراب أسود مخيف، وهي صورة تتردد دائما في شعره، خصوصا في هذه المرحلة من حياته:

فها أنا أبكي كل معهد راحة   تضاحك أحباب به وحباب
أقلب طرفي لا أرى غير ليلة   وقد حط عن وجه الصباح نقاب
كأني وقد طار الصباح حمامة   يمد جناحيه علي غراب

إن رؤية الشاعر للزمان فيها كثير من الكآبة والسوداوية في هذه المرحلة(41).

---

(39) الديوان، ق. 165.

(40) من القصيدة السالفة رقم 165.

(41) مثل هذه الرؤية تتردد في نثره أيضا، ففي قطعة له : «كتاب قد أظلم بياضه في عيني، وسواده، حتى تساوى طرسه ومداده...»

* انظر ق. 261.

فهو لا يرى غير ليلة ممتدة، والصباح قد حط عن وجهه حجاب كثيف من الظلمة المنسدلة. وهي من أهم الصور في التعبير عن غربة الشاعر إزاء المجهول، إزاء الكون المخيف، وإزاء المصير المنتظر.

وعندما تتكرر مثل هذه الصورة في شعر ابن خفاجة فإنها تكون قد اكتسبت صفة الرمز(42) وصارت علامة دالة بارزة، وليس مجرد حلية لغوية.

فمن رمزية السواد تتولد مجموعة من الصور الجزئية كما تنبثق إيحاءات متعددة، ظلمة الشيخوخة، ظلمة المصير المجهول، ظلمة القبر، ظلمة الغراب، ظلمة الليل... الخ. إنها تلتحم في وحدة خيالية تامة(43) لتصنع عالم ابن خفاجة وتشكل قاموسه الشعري المميز.

الشاعر والكون

«... فها أنا بين عيش قد ذهب حلوه، ونضب صفوُه، وأمل أخلقت جدته، وذبلت نظرته، متلدد بين عبرة أبددها وزفرة أرددها، وحسرة أجددها، وطرف أقلبه في الكواكب كأنني أتمسه فيها وأطلبه...»(44).

إذا انتقلنا إلى وصف مظاهر الكون، وجدنا أن الشاعر لم يعد يرى الطبيعة برؤية الماضي، ماضي الشباب، حيث كان يراها مشرقة، راقصة، مغرية، بل أصبح يراها بمرآة تجربته الداخلية، وهي مرآة فيها من كآبة السنين وصدإ الزمن ما لم يعد بالإمكان تلميعه.

لقد كان الشاعر في الماضي يكثر من وصف الرياض والأزهار والأنهار ومجالس الأنس، أي ما يلازم حياة الشباب من نزهات واجتماعات لتناول الخمرة مع الأصحاب، وغير ذلك...

أما في المرحلة الثانية من حياته، فإن أهم المظاهر التي ارتكز عليها وصفه هي الجبل والقمر والليل... أي كل ما يوحي بالسكون والرهبة والامتداد، ويوحي بالسرية والمجهول.

(42) معظم المنظرين المحدثين، يعتبرون الرمز أغنى لأن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه، هي علاقة واحد بمتعدد. (من هامش كتاب مفاهيم نقدية، ص. 268)

(43) عند باشلار أن هناك صورة كبرى، عنها تتولد باقي الصور الجزئية لدى كل شاعر من الشعراء.
ه انظر جمالية المكان وباقي مؤلفاته، ص. 1.

(44) القطعة 262 في الديوان.

وفي هذا الصدد، يقول د. إحسان عباس : «... وبعد هذه المقدمات، نعود إلى تفسير الحقائق التي أجملناها حول موقف هذا الشاعر من الطبيعة، وأبرزها صلة الطبيعة عنده بالعبرة، أو بمشكلة الفناء، التي كانت تلح على نفسيته إلحاحا يلحق بالمرض النفسي...»(45).

ويمكن أن نمثل لذلك بقصيدته الشهيرة في الجبل :

بعيشك هل تدري أهوج الجنائب تخب برحلي أم ظهور النجائب(46)

وما نرى أنه يصف الجبل بقدر ما يصف معاناته وإحساسه الحاد بالزمن، من خلال هذا المظهر الطبيعي، ذلك الجبل الخاص كما رآه الشاعر وعاينه.

لقد مهد لوصفه برحلة ليلية، تعرض فيها للأخطار والمفاجآت المفزعة والرياح الهوجاء، يعاني الوحدة والتفرد، تتقاذفه الفيافي والقفار، ويتحقق له الموت كل مرة.

في هذا الإطار المخيف على مستوى الزمان والمكان، وبهذا التصوير العنيف لمظاهر الكون، يقوم الشاعر برحلته التي نرى أنها رحلة نفسية داخل أغوار الشاعر أكثر منها رحلة واقعية. إنها رحلة الخوف والوحدة :

وحيدا، تهاداني الفيافي فأجتلي وجوه المنايا في قناع الغياهب(47)
ولا جار إلا من حسام مصمم ولا دار إلا في قتود الركائب
ولا أنس إلا أن أضاحك ساعة ثغور الأماني في وجوه المطالب
وليل إذا ما قلت قد باد وانقضى تكشف عن وعد من الظن كاذب

وما تكرار «لا» النافية للجنس: «ولا جار»، «لا أنس»، «لا دار» سوى تأكيد لتلك الوحدة المرعبة التي عاناها الشاعر في ذلك الليل البهيم.

إن أماني الشاعر في إبادة ذلك الليل ورغبته الدفينة في القضاء عليه لا تتحقق. فالليل يمتد ثقيلا : «فمزقت جيب الليل/وليل إذا قلت قد باد وانقضى... الخ، لتكشف له المفاجأة عن ذئب شرس قاطب، به بدت قطعة من الفجر الأغبش، أعقبها جبل طماح الذوائب، يزاحم النجوم بمناكبه، ذلك الجبل رآه

(45) إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، (عصر الطوائف والمرابطين)، ص. 208.
(46) القصيدة 164 في الديوان.
(47) من القصيدة السالفة.

الشاعر كشيخ وقور على ظهر الفلاة، طوال الليل يفكر في العواقب، وقد عصب عليه الغيم عمامة سوداء، احمرت ذوائبها بوميض البرق...

هنا تتوقف القصيدة عن تقديم الصورة الخارجية للجبل، ليقترب منه شيئا فشيئا، يخاطبه، يحاوره، ويحدثه بكل العجائب التي مرت به، يحدثه عن ماضيه، ذلك الماضي الذي كان جمعا لكل مفارقات الحياة : الخير والشر :

فكم مر به من مدلج ومؤوب/وكم لاطمت الرياح الهوج مناكبه/وكم زاحم من خضر البحر غواربه/ كم كان ملجأ لذلك العابد الزاهد/وكم كان ملجأ لذلك الآثم القاتل[48]... فما كان من ذلك إلا أن طوى الكل الردى، وطارت بهم نوائب الدهر، وأتى على الكل الزمان، وها هو الجبل وحيد، مثل الشاعر، يقتله الضجر والملل والانتظار.

وما الجبل ـ هنا ـ سوى الشاعر في خريف العمر بثبات حركته وركوده، وما الشاعر سوى الجبل في صمته وجموده. هكذا خلع الشاعر أحزانه وهمومه على هذا المظهر من مظاهر الكون.

وهكذا، أيضا، قدم لنا رؤية داخلية للطبيعة، فيها من المقاساة والمعاناة بقدر ما فيها من السوداوية والتشاؤم.

الشاعر والليل :

إن «الليل» يشكل مدلولا واسع الايحاءات والرموز، وإن تجربة الشاعر مع الليل عميقة، وصلته به ليست مجرد وصف خارجي وسطحي. إنه ليل الذكرى والأشجان الدائمة ليل الخوف والرهبة، كما مر في قصيدة الجبل وكما في هذه القصيدة الطويلة التي وصفه فيها وخلع عليه من ذاته. إنه ليل ابن خفاجة :

وليل، كما مد الغراب جناحه ... وسال على وجه السجل مداد[49]
به من وميض البرق ـ والجو فحمة ـ ... شرار ترامى، والغمام زناد
سريت به أحييه، لا حية السرى ... تموت، ولا ميت الصباح يعاد
يقلب مني العزم إنسان مقلة ... لها الأفق جفن، والظلام سواد

---

(48) التكرار هنا له وظيفة تثبيت المعنى وتأكيده.

(49) الديوان، ق. 82.

بخرق لقلب البرق خفقه روعة به، ولجفن النجم فيه سهاد
سحيق، فلا غير الرياح ركائب هناك، ولا غير الغمام مزاد
كأني وأحشاء البلاد تجنني سريرة حب، والظلام فؤاد
أجوب جيوب البيد والصبح صارم له الليل غمد، والمجر نجاد
ولما تفرى من دجى الليل طحلب وأعرض من ماء الصباح ثماد
حننت وقد ناح الحمام صبابة وشق من الليل البهيم حداد

إن القارىء لهذه القصيدة قلما يجد بيتا أو شطرا يخلو من ذكر الليل أو وصف له أو لما يتعلق به.

فمن الليل يشعب الشاعر، ويشتق[50]، ويخلق صوره الفريدة. إن ليل ابن خفاجة هو ليل الأرق والسهاد، ليل البرق الخاطف المفزع، ليل الظلمة الحالكة، كما سال على وجه السجل مداد... وقد سبقت الإشارة، في «قصيدة الجبل»، إلى ما تمثله صور الليل من عنف وقسوة، وما تشكله رمزية السواد في وجدان الشاعر من مشاعر الخوف والرهبة.

إنه الليل البهيم الذي لا يموت أبدا، والصباح الميت الذي لا يولد من جديد أبدا.

إنها من أبلغ الصور التي عبر بها الشاعر عن تجربته في هذه القصيدة. إنه المصير المنتظر الممتد، والصباح هو شباب الشاعر الميت الذي لن يولد ثانية.

في هذا الجو الرمزي المخيف، على مستوى الزمان والمكان، مضى الشاعر يواجه هذا الليل، وحيدا، غريبا، سحيقا، ليس من ركائب سوى الرياح، ولا من زاد سوى الغمام، كأنه جنين في أحشاء البلاد، أو سريرة حب كامنة والظلام فؤاد... كلها صور، تضاف إلى الصورة السالفة في عمق رمزيتها وكثافة حمولتها النفسية.

فالجنين في أحشاء أمه لا يرى سوى الظلام الممتد ولا يعي سوى دقات الفؤاد.

وتلح عليه صورة الليل[51]، مرة أخرى، في آخر القصيدة فيراه كسيف قاطع، ويرى جمر الكواكب في الأفق تصطلي، ليعلوها من الفجر المطل رماد، حيث يزداد

(50) انظر : مفهوم التشعب والانسجام في **مجهول البيان**، محمد مفتاح، دار توبقال، 1990، ص. 58.

(51) الصورة إذا تكررت اكتسبت صفة الرمزية، فالليل عند ابن خفاجة صار رمزا، وليس مجرد صورة عادية، انظر : **الرمزية في الأدب العربي**، درويش الجندي، ص. 436.

حنين الشاعر ويتجاوب نواحه، مع نواح الحمام، وقد انجلى حداد الليل البهيم عن فقد حبائبه الذين ساروا بعيدا، وحالت بينهم وبينه الوهاد والفيافي...

وهكذا يمكننا القول إن «الليل» عند ابن خفاجة هو مصدر كل الصور التي توحي بالكآبة والفزع والعنف[52]. فهو تارة ذلك الغراب الأسود المرعب الذي يلاحق الشاعر باستمرار، يحاول الانقضاض عليه... وهو ذلك المداد الأسود الذي سال على وجه السجل، فحول بياضه ونصاعته إلى ظلمة، تماما كما يحول بياض الشباب إلى سواد العجز والشيخوخة. وهو تارة يصفه (الليل) بالسيف القاطع يحول دون استمرارية الشباب[53]. كما يصف توهج كواكبه بأن مصيرها التحول إلى رماد عندما يبزغ الفجر. والفجر عنده لا يعني ولادة جديدة مشرقة، بل هو فجر مفجع ينكشف له عن فقد أحبابه، وذهاب أصدقائه بعيدا حيث لا رجوع، ليزداد حنين الشاعر وتتقد لوعته.

هذه الرؤية «الليلية» للزمن تتكرر عند ابن خفاجة في قصائد عديدة، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على ما يمثله هذا العنصر من أهمية في تجربة الشاعر. فهو لا يرى إلا الظلمة الممتدة، والصباح بدوره يتحول إلى نقيض رمزيته (البياض) بعد أن فقد الشباب :

وإني وعيني بالظلام كحيلة   لآبى لجنبي أن يلائم مضجعا[54]
وأكبر شأنا أن أرى الصبح أبيضا   بعين ترى ربع الشبيبة بلقعا

فالليل هو الديمومة، هو الاستمرارية؛ وما الصباح سوى قميص ليل مرقع ببقع سوداء[55]، الصباح خادع، والحياة ومضات.

وعلى منوال القصيدة السالفة في وصف الليل، والتركيز على تصويره، وتصوير تجربته من خلاله، هذه القصيدة الطويلة التي تذكر فيها عهد الشباب، وقارن بين الماضي والحاضر:

---

(52) ما يسميه «باشلار» بالصورة الأم، أو الصورة المركزية التي منها تتولد بقية الصور وتتفرع.
• انظر كتابه : **الأرض وأحلام يقظة الراحة**، ص. 134.

(53) في قصائد أخرى يصور الليل بحية سوداء مخيفة توشك أن تنقض عليه، وتارة هو فحمة سوداء... الخ.

(54) الديوان، ق. 9.

(55) صورة وردت في قصيدة أخرى...

أما وخيال قـد أطاف فسلما لقد هاجني وجد أناخ فخيما[56]
وأذكرني عهدا، تقادم باللوى وعصرا خلا بين الكثيب إلى الحمى
وحط قناع الصبر، والليل عاكف فأصبح دمع كان بالأمس أعجما
أناجي سواد الليل فيه بلوعة تحدث عنها الطير فجرا فهينما

إن الذكرى والمواجد غالبا ما تنبعث في زمن الليل، يطوف به خيال فيثير أشواقه إلى ذلك العهد المتقادم، وذلك العصر الخالي...

إنه المكان والزمان ـ الرمز، يستحضره الشاعر كشريط يعج بالحركة والنشاط، تسري فيه حيوية الشباب وتتدفق فيه أفعال المغامرة تدفقا مثيرا:

وكنت على عهد السلو يشوقني حسام تغنى، لا حمام ترنما
أغازل من عضب طرير مقبلا ومن علق عبط، بمضربه لمى
وأسري، فأستصفي من السيف صاحبا وأركب من ظهر الدجنة أدهما
وأصدع أحشاء الظلام بفتية تواكب منهم أنجم الليل أنجما

إن تكرارية «الفعل» لاسترجاع زمن الشباب له مدلوله النفسي في هذه القصيدة.
وطبيعة هذا الفعل هي الحركية والسرعة، أفعال المبادرة والاقتحام والتوثب : أغازل/أركب/أمزق/أصدع/أسرى/الثم... إلى آخر هذه القائمة من الأفعال التي تفصح عن رغبة نفسية دفينة في أعماق الشاعر.

وقد لاحظ د. إحسان عباس أن الشاعر يستعمل الأفعال والصفات في أقصى ما تؤديه من مبالغة، : فهو لا يستعمل المعنى الوسط في الفعل، بل الطرف الحاد[57]. فهو لا يلج الغاب، بل يخبطه ؛ وهو لا يسري في الليل، بل يصدعه ويمزق جيبه... الخ.

وتلح عليه صورة الليل مرة أخرى، في هذه القصيدة، فيراه كبحر، وقافلة الأصحاب غرقى، والنجوم عائمة فيه... صورة مركبة[58] فريدة، تجلي هذا الإحساس بالخوف من رهبة الكون وجبروت الطبيعة...

---

(56) الديوان، ق. 130.
(57) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)
(58) هذه الصورة، من قبيل ما أسماه البلاغيون القدماء، التشبيه التمثيلي، صورة مركبة من عدة عناصر.

في القسم الثاني من القصيدة محاولة من الشاعر التغلب على الليل، ليل الوحدة بجمله الذي رمى به ركن الدجى فتهدما :

فجبت الدجى منها بأعيس ضـامر رميت به ركن الدجى فتهـدما

إن في فعلي «الرمي» و«الهدم» رغبة دفينة في تحطيم الحاضر/الليل، لكن جمله الضامر لم يكن ليقل عنه حيرة وعجزا. فقد شاركه بدوره خوفه من الليل ؛ لقد كان يحدق في الظلام صامتا، يقلب عينيه في النجوم، كأنه منجم يتأمل حركاتها.

ويتعجب الشاعر من مشاركة هذا الحيوان الأعجم شعوره وحنينه وما كان لهذا الجمل الأخرس أن يفهم معنى الحنين لولا الشاعر الذي أعداه...

يقلب طرفا في الكواكب ساميـا كأن به تحت الظلام منجـمـا[59]
ومن عجب أنّي أرى القـوس منحنـى به في يد البيداء والسهم مرتـمـى
يجاذبني رجع الحنين علـى السرى كأن له قلبا هناك متيـمـا
ويطربه سجع الحمامة بالضـحـى فيلـوي إليها جيـده متفهـمـا
وما كان يدري ما الحنين على النـوى ولكننـي طارحتـه فتعلـمـا

في القسم الثالث من القصيدة : محاولة من الشاعر اصطناع الشجاعة لمواجهة الليل، خصوصا بعد أن برز عنصر مثير ومهيج لمخاوف الشاعر، هو البرق الذي تألق وسط الظلام مستطيرا كحية تتلوى. ويتعجب الشاعر من جبنه واضطرابه أمام البرق، وهو الذي كان مقداما، يغشى موقف البين والوغى، وتلك بقايا أسلحته الحديدية بها علامات الضرب شاهدة على شجاعته؛ وأكثر من ذلك هناك فرسه الأشقر الذي رمى به الهيجا، ذلك الفرس الذي كان يفوق البرق لونا وسرعة ويغبر وجه النهار، فيبدو مغيما... إلى آخر تلك الصفات التي تدل على حيوية الفرس وشبابه وحسنه واضطرامه كالنار المشتعلة وهو يركض :

ومـا هاجني إلا تألق بـارق لبست بـه برد الدجنة معلما
تلوى هدوا، يستطير كأنـمـا أروع به في سدفة الليل أرقـمـا

* * *

(59) تابع للقصيدة السالفة.

فيا رب وضاح المحاسن أشقر رميت به الهيجا وقد فغرت فما
وبحر حديد قد تلاطم أخضر إذا عصفت ريح الجياد به طمى
جرى الحسن ماء فوقه، غير أنه إذا ما جرى نار الغضا متضرما
عدا فاستنار البرق لونا وسرعة وغبر في وجه النهار فغيما

فما دلالة كل من الجمل والفرس في إطار تجربة الشاعر؟ إن الفرس الأشقر، الذي يفوق البرق لونا وسرعة ويغبر وجه النهار عجاجة وركضا، هو رمز لشباب الشاعر الذاهب، والذي يود لو يتجدد ليصل به إلى الغاية ويحقق ما يريد.

أما الجمل العاجز الضامر، فهو رمز لشيخوخة الشاعر وضمور قوته.

وهكذا حاول الشاعر مرة أخرى التغلب على «الليل» بالفرس الشاب القوي، بعد أن عجز الجمل الضامر، في المقطع السابق. لقد رمى الشاعر الهيجا بهذا الفرس القوي، وقد بدت له كوحش مجهول فاغر فمه، يود ابتلاعه ؛ وهي صورة أخرى عنيفة، تضاف إلى ما سبق أن حللناه.

وفي هذا المجال، يلاحظ د. إحسان عباس تكرار صورتين عنيفتين في شعر ابن خفاجة، هما : صورة البحر وصورة الفرس، وإن كنا نحن ندرجهما في الصورة المركزية : ألا وهي صورة الليل ؛ يقول إحسان عباس :

«ومن السهل أن يميز دارس شعره(60) تغلغل صورتين هامتين في كثير مما يرسمه : فواحدة هي صورة البحر، وثانية هي صورة الفرس، وبين الصورتين شبه في القوة والعنف والحيوية والتوثب، وبينهما علاقة ترتبط بوضعه الجنسي...»(61).

هكذا قارن الشاعر بين الماضي/الحاضر، الماضي زمن القوة والنشاط والحركة والفعل، حتى ليكاد القسم الخاص به في القصيدة يبدأ كل بيت فيه بفعل حركي : أذعت/سريت/أغازل/ألثم/أسري/أزاحم/أصرع/أرمي... وكلها أفعال تدل على المغامرة والوثوب والركض والعنف المصاحب للقوة البدنية...

بينما القسم الخاص بالحاضر، تدل فيه الأفعال على تصوير المعاناة والتركيز على وصف ردود الأفعال السلبية من وصف لدموعه ولوعته وخوفه، وصف لجمله

(60) أي ابن خفاجة.
(61) **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر الطوائف والمرابطين)، ص. 212.
عن هذا الوضع الجنسي انظر قصيدته رقم 308 و278 وقصيدته في عفيراء، ص. 212 من هذا الكتاب.

الصامت وحيرته، تقليبه لعينيه. وفيه تتردد الجمل الإسمية التي تدل على الثبات والرسوخ والاستمرارية، في حين اختصت الأفعال بالتحول والصيرورة والحركة في المقطع الخاص بوصف الفرس[62].

المعادلة القاسية

إن ابن خفاجة، في استذكاراته واسترجاعاته[63]، يقوم برحلة في قلب الماضي، رحلة لا يصل إليها إلا بعد جهد نفسي مرهق، بعد ليلة مضنية من الأرق والقلق والسهر، رحلة في قلب الليل البهيم، حيث يقطع المفاوز المهولة وسط الأخطار المحدقة به، من ذئب شرس، من برق مستطير كحية تتلوى، من جبل شامخ مهيب، من غراب أسود متربص من ظلمة فاغرة فمها... إلى آخر هذه الرموز التي تبعث على الخوف والفزع.

في خضم هذا الجو المتوتر الكئيب... يقوم برحلاته إلى الماضي، ماضي الشباب، وعهد الفتوة الذي ودعه. وغالبا ما يكون الباعث على الذكرى شجو حمام أو سرحة بالوادي أو برق يتراءى أو طيف خيال...

وهو يدمج كل هذه العناصر بتجربته، ويشركها إحساساته بالزمن، ويتخذها معادلا موضوعيا[64] لما بداخله، كما مر في النماذج السابقة، وكما في هذه القصيدة الطويلة التي نجتزىء منها هذه الأبيات، يخاطب فيها البرق :

لك الله من برق تراءى فسلما ... وصافح رسما بالعذيب ومعلما[65]
إذا ما تجاذبنا الحديث على السرى ... بكيت على حكم الهوى وتبسما

لقد استهل القصيدة بمخاطبة البرق، ذلك البرق الذي لم يكن صديقا للشاعر، في يوم من الأيام، بقدر ما هو مستفز لمشاعره، مثير لمخاوفه ؛ إذ مقابل بكاء الشاعر وألمه، يبتسم البرق ساخرا، شامتا... يأبى أن يشاركه عواطفه...

---

(62) **في مناهج الدراسة الأدبية**، لحسين الواد، ص. 13.

(63) يؤكد باشلار على الانطلاق من أعماق الكائن، للإتيان بالإبداع الحق والمميز، وهو يرى أن الأصل الذاتي هو الأساس في تكوين الصورة.
ه انظر **الهواء والأفكار**، ص. 119.

(64) مصطلح شائع عند الناقد الانجليزي : ت. س. إليوت.

(65) الديوان، ق. 178.

لكن هناك عناصر أخرى من الطبيعة تتجاوب مع الشاعر هي الحمام وسرحة الوادي التي هزها الشوق مثله :

وما شاقني إلا حنين أراكة وسجع حمام، بالغميم ترنما[66]
وسرحة واد هزها الشوق، لا الصبا وقد سجع العصفور فجرا فهينما
أطفت بها، أشكو إليها وتشتكي وقد ترجم المكاء عنها، فأفهما
تحن ودمع العين يسجم والندى وقر بعيني أن تحن ويسجما
وحسبك من صب بكى وحمامة فلم يدر شوقا، أيهما الصب منهما

ففي هذه القصيدة يبلغ الاندماج بين الشاعر والطبيعة ذروته. فهو يطوف بسرحة الوادي، يبثها شكواه وتبثه شكواها، وهي تحن مثلما الشاعر يحن، وتبكي بدموع ساجمة.

ويتغير المشهد، ليبلغ ذروة الاندماج والتأثر في ذلك التجاوب الفريد بين بكاء الشاعر العاشق، وبكاء الحمام، حيث لا يدري من الصب منهما.

هكذا مضى الشاعر يسري الليل إلى أن لاحت له أطلال وبقايا منازل، فاهتاجت أشواقه، ولم يعد قادرا على الصبر، فأسلم قلبه الذي يهفو به الهوى، وترك العنان لدموعه، فأسعفته وكشفت عن سر لم يستطع البوح به..

ولما تراءت لي أثافي منزل أرتني محيا ذلك الربع أشأما
ترنح بي لذع من الشوق، موجع نسيت له الصبر الجميل تألما
فأسلمت قلبا بات يهفو به الهوى فحييت ما بين الكثيب إلى الحمى
وخليت جفني والدموع هنيهة فأفصح سر ما فغرت به فما

هكذا مضى الشاعر مع ذكريات الماضي، ليستيقظ على واقع مرير، يتمثل في هذه المعادلة القاسية :

الشاعر + الظلماء + العيس = الصحبة.

فها أنا والظلماء والعيس صحبة ترامى بنا أيدي النوى كل مرتمى
أراعي نجوم الليل حبا لبدره، وليس ـ كما ظن الخلي ـ منجما
فعفت غرابا، يصدع الشمل أبقعا وكان على عهد الشبيبة أسحما

(66) من القصيدة السالفة.

ها هو الشاعر ــ في نهاية المطاف ــ يشكل مع الظلماء والعيس ثالوثا مأساويا، تتقاذفه النوى والنوائب يعاني القلق والغربة، غربة الحاضر عن الماضي[67]، غربة الشيب عن الشبيبة.

فكأن الماضي كان كله وهما أو حلما، هذه هي الإشكالية الزمنية عند ابن خفاجة :

كأن لم يشقني مبسم الصبح باللـوى   ولم أرتشف من سدفة دونه لـمـا[68]
ولم أطرق الحسناء، تهتـز خوطـة   وتسحب من فضل الضفيرة أرقـمـا
ولـــم...

لقد ذهب كل ذلك، ولم يعد باقيا سوى الحسرات والآهات الممتدة :

فـآه طويلا، ثـم آه لكبـرة   بكيت على فقد الشباب بها دمـا

وعندما يكرر الشاعر أداة التشبيه «كأن»، فإن ذلك يعد مؤشرا أسلوبيا بارزا، ما يسميه صلاح فضل بالتكرار التصويري[69]: «كأن كذا» «كأن كذا»...

الشاعر بذلك يثبت الدلالة، متناولا إياها من عدة جهات، مفصلا، مستقصيا...

والأداة ــ هنا ــ ترد مقترنة بالنفي، نفي الفعل في الماضي نفي النعيم، نفي الوجود كله، بحيث صار هناك علاقة تشابه بين الوجود والعدم :

«كأني لم أفعل كذا» «ولم أفعل كذا»...

وتكرار هذه الصورة ــ في رأينا ــ مضمن فيها الاستنكار من التحول الزمني الذي يشهده الوجود والفعل الإنساني إلى درجة تقترب فيها الأضداد من الملامسة، والمتناقضات من المساواة والمماثلة[70]، والسلب من الايجاب.

---

(67) الحاضر عند هذا الشاعر، لا يشكل استمرارا للماضي كما عند برجسون بل هو قطيعة له، كما عند باشلار.
• انظر **حدس اللحظة**، انظر كذلك **هيدجر ضد هيجل**، عبد السلام بنعبد العالي، ص. 93.

(68) من نفس القصيدة.

(69) صلاح فضل : **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص. 975.

(70) المماثلة : حينما يتساوى الطرفان : المشبه والمشبه به يسميها صاحب **نضرة الاغريض في نصرة القريض** الموازنة، وعند الاستاذ مفتاح أن التناظر الذي يدخل في باب المماثلة لا يقدم إلا معرفة مزيفة، انظر **مجهول البيان**.

وهذا التوالي والتدفق، في إيراد هذه الصور، مصدره شحنة انفعالية حادة، ومركزة على رغبة جارفة في إعادة الماضي. وفي هذا الصدد، أيضا يقول «شتايجر» : «إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل، إنما هو التكرار...»[71].

خــلاصــة :

إذا جاز لنا أن نستعمل مفهوم بيير ريشار[72] «عمق الشعر» أو عمق الشعراء، قلنا إن عمق ابن خفاجة، أو عمق شعره، يتجلى في صورة الليل، في ذلك الامتداد المظلم المخيف.

إن أهم ما لاحظناه أن الشاعر غالبا ما يختار الليل ليقوم برحلاته المجهولة ومغامراته المبهمة، التي قد تكون رحلات داخل أغوار النفس.

وليل السرى عند ابن خفاجة مليء بالمفاجآت والعجائب. فهو تارة يبدو له كغراب باسط عليه جناحيه، تارة هو غمد يحتويه، وتارة هو بحر والشاعر غريق فيه، وتارة أحشاء والشاعر جنين فيها كامن كمون السر، وتارة هو سريرة حب في أضلع الليل... إلخ.

كل هذه المجموعة من الصور تتحد في صورة عامة وتنبثق من صورة أم كما عند باشلار[73]، هي إحاطة شيء مجهول مخيف ممتد مظلم... حيث لا مفر ولا مهرب ولا فجوة (إحاطة الرحم، إحاطة البحر، إحاطة الظلمة...).

ولا يخفى ما في هذا التصوير لليل من أثر التفسير الديني للعالم الآخر وعذاب القبر (الظلمة، المجهول، الرهبة...).

وكخلاصة، فإننا نرى أن شاعرية ابن خفاجة تلتمس في مثل هذه القصائد التي وصف فيها الطبيعة بهذا المنظور.

فـ«قصائد الليل» تفصح بصدق عن تجربة الشاعر مع ذلك الليل الخاص، كما رآه وعاينه، وليس في تلك المقطوعات التي يقف فيها عند حدود الرسم الخارجي والزخرفة اللغوية.

---

(71) شتايجر : أسس الشعرية، نقلا عن صلاح فضل ملامح أسلوبية في شعر الحداثة، ص. 16.

(72) انظر بيير رشار Poésie et Profondeur, Pierre Richard

(73) أنظر باشلار : حلم اليقظة.

كما نرى أن شعريته ترتكز على عنصرين أساسين هما :

1 ـ عنصر «الصورة» ؛ فبواسطتها تتشكل رؤيته للزمان والوجود، ويمكن أن نطلق عليها الصورة العنيفة.

2 ـ عنصر «الفعل» بواسطته يفصح عن الرغبة العارمة، الضاربة في اللاوعي؛ ويمكن أن نطلق عليه أيضا الفعل العنيف.

وبذلك حقق ابن خفاجة في المتخيل ما لم يحققه في الواقع(74) ؛ فقد ظل يحن إلى نفس نهاضة وقوة مرتاضة لتجديد العهد، وهو لا يتجدد(75).

حلم ابن خفاجة في استعادة الماضي/الشباب، هو ما يشكل رؤيته للكون وعالمه الشعري المتميز.

ومن خلال النماذج المقدمة، يتبين كيف يرتبط الحنين عنده بالزمن ارتباطا رئيسيا. فهو لا يصف الزمن في لحظة، كما في وصف مظاهر الطبيعة أو المرأة أو المدح، بل يصف التحول الزمني، الكون والانسان في تحول زمني، وليس في لحظة معينة، أو منظر بصري.

---

(74) انظر حازم القرطاجني، المنهاج، ص. 249

(75) عبارة للشاعر، انظر الديوان القطعة 16.

الفصل السادس

رحلة باتجاه الشرق

تمهيد

المبحَث الأول : **الحنين إلى معاهد الطفولة**

- **الرصافي البلنسي**
- **ابن حربون**
- **ابن سعيد**

المبحَث الثاني : **الخروج من الجنة**

- **أبو البقاء الرندي**
- **ابن عميرة المخزومي**
- **حازم القرطاجني**
- **ابن الأبار**

خلاصة : **جوانب فنية في هذه القصائد**

تمهيد

إذا تجاوزنا العهد المرابطي إلى الموحدي، واجهتنا أوضاع سياسية أخرى. فقد تعرضت الأندلس، أواخر عصر المرابطين، وقبل استتباب الأمر للموحدين، إلى فتن واضطرابات عامة[1]، في مختلف مدنها وتمخض كل ذلك عن انتقال السلطة إلى يد الموحدين الذين بسطوا سلطانهم على العدوتين، وعملوا على استقطاب الكتاب والشعراء وتشجيع شعراء المدح خاصة، كخطة تندرج في صميم الدعاية المذهبية[2].

فكان أن هاجر عدد كبير من الشعراء الأندلسيين من مدنهم وانتقلوا إلى مدن أخرى، داخل الأندلس، هربا من الفتن والاضطرابات السياسية، واتقاء لفاجآت الزمان. ومنهم من انتقل إلى مدن شمال إفريقيا، خاصة إلى العاصمة الموحدية، بحثا عن عمل أو تقربا للأمراء الموحدين كابن زهر الطبيب، وابن رشد الفيلسوف، وابن حربون، وأبي المنخد الشلبي وغيرهم كثير...[3].

كما نزح بعض الشعراء من مدنهم الواقعة على الحدود المسيحية إلى مدن الجنوب حيث الأمن والاستقرار النسبي، كما فعل الرصافي البلنسي الذي نزح من بلنسية، مسقط رأسه، إلى مالقة بالجنوب، ليتخذها مستقرا له[4].

(1) انظر عنان، **عصر المرابطين والموحدين بالأندلس**، ص 306 وكذا مقدمة ديوان الرصافي البلنسي، ص 6_8.

(2) انظر **تاريخ المن بالامامة**، حيث أورد ابن صاحب الصلاة عددا كبيرا من القصائد المدحية في الموحدين أغلبها لابن حربون.
• انظر على سبيل المثال : الصفحات : 245_250، 253_255، 262_263، 325_328، 348_351، 363_387... الخ.
• انظر أيضا في «**المعجب**، قصيدة الرصافي البلنسي في عبد المؤمن، ص. 317_326 وكذا قصيدة في المهدي بن تومرت لشاعر آخر، ص. 277_280.

(3) انظر : **المعجب**، **وتاريخ المن بالإمامة** : مثلا، ص. 150 وما بعدها، ص.143...
•• انظر في المعجب الصفحات : 242، 248، 307، 342.

(4) انظر مقدمة الديوان، ص. 9، وكذا **المعجب**، ص. 318.

أما أبو الحسن بن سعيد، فقد تنقل بين مختلف المدن الأندلسية وبعض المدن المغربية، حيث كان والده يعمل في خدمة الموحدين، ثم هاجر إلى مصر(5).

وفي أواخر عصر الموحدين، اتسعت الهجرة من الأندلس إلى شمال افريقيا والشرق.

وإن من يقرأ في «رحلة ابن رشيد السبتي» أو في «النفح»(6) لتهوله تلك الأعداد الهائلة من أعلام الأندلس، الذين اتخذوا الهجرة مقصدا لهم وبديلا، بعدما اشتدت ضربات المسيحيين وشرست هجوماتهم.

فالمقري يذكر جماعة من الأعلام الذين هاجروا الأندلس أيام الثورة التي تزعمها ابن هود(7)، ويقول وهو يتحدث عن أبي حيان الأندلسي الغرناطي: «خرج أبو حيان من الأندلس سنة تسع وسبعين وستمائة، وكان جماعة من أعلام الأندلس رحلوا منها؛ فلما وصلوا إلى العدوة، أقاموا بها، ولم يذهبوا إلى البلاد المشرقية، منهم الشيخ النحوي الناظم أبو الحسن حازم القرطاجني... إلخ»(8).

وحسب المؤرخين، فإن معركة العقاب سنة 609هـ. كانت حاسمة في تقرير مصير الأندلس والدولة الموحدية على السواء(9). فقد اكتسحت القوات الإسبانية والبرتغالية ما بقي بأيدي المسلمين من إمارات جنوب الجزيرة(10)، ثم كانت فتنة ابن هود سنة 625هـ. وقيامه ضد الموحدين، ثم محاولته المنفردة(11) الوقوف في وجه المسيحية التي أخذت في الزحف على معظم المدن الأندلسية وأمهاتها، فكان سقوط قرطبة سنة 633هـ. ثم تلتها بعد ذلك مدن أخرى: بياسة وبلنسية في سنة 636هـ،

---

(5) انظر : **اختصار القدح المعلى**، لابن سعيد، تحقيق ابراهيم الإبياري، 1959، وكذا : **المغرب**، لنفس المؤلف، ج 2، ص. 172 وما بعدها.
• انظر كذلك : مقدمة إحسان عباس لكتاب **المغرب**، ص. 5 وما بعدها.

(6) خصص صاحب النفح الجزء الثاني من كتابه للمهاجرين من الأندلس إلى المشرق.

(7) عن ثورة ابن هود انظر عنان : **نهاية الأندلس**، ص. 33 وما بعدها. **الإحاطة**، م 7، ص. 411–412.

(8) **نفح الطيب**، ج 2، ص. 584 وما بعدها.
• انظر مقدمة **المنهاج**، ص. 40–41.

(9) انظر عنان، **عصر المرابطين والموحدين**، ص. 320 وما بعدها..

(10) نفسه، ص. 478–494.

(11) انظر عنان، **نهاية الأندلس**، ص. 31 وما بعدها...
• انظر في **الإحاطة**، ج 2، ص. 124–127 الصراع بين الموحدين وابن مردنيش.

وشاطبة ودانية في سنة 638هـ. وغيرها... إلى أن انحصر الوجود العربي في بقعة متفردة بالجنوب، في مملكة بني الأحمر بغرناطة(12).

إزاء هذه الأوضاع الخطيرة، لم يجد كثير من الأعلام الأندلسيين سوى الهجرة حلا وبديلا، خاصة بعد سقوط قرطبة، واسطة عقد الأندلس ومركز الثقافة والعلم.

ويذكر من بين هؤلاء المهاجرين: ابن عربي المتصوف(13)، ابن الرومية الطبيب العالم النباتي(14)، ابن الابار الحافظ الشاعر(15) الذي قتله المستنصر الأول الحفصي، ابن سعيد الأديب والمؤرخ الذي هاجر إلى مصر(16)، ابن عميرة الشاعر الكاتب الذي توفي بتونس(17)، حازم القرطاجني صاحب كتاب «منهاج البلغاء» الذي زار المغرب، ثم استوطن تونس في عهد المستنصر الحفصي(18)، وغير هؤلاء من الأعلام الذين ذكرهم المقري وابن رشيد السبتي وغيرهما من المؤرخين والباحثين(19).

ولقد خلفت كل هذه الأحداث الجسيمة آثارها الواضحة في الناحية الأدبية، تجلى في شعر الغربة والحنين إلى المدن الأندلسية، والمقارنة بين البلاد التي هاجروا إليها ومواطنهم الأصلية.

كما وجهت الشعراء نحو الينبوع والمهد الروحي، صوب الديار المقدسة، بعد أن تيقن هؤلاء الشعراء أن جنة الأندلس أصبحت مجرد ذكرى تتراءى لهم في الخيال؛ فازدهر شعر الحنين إلى الديار المقدسة، وقويت الحركات الصوفية في هذا العهد، وامتزج هذا الشعر بشعر الحنين إلى الديار والمعاهد مطلقا، كما عند ابن الصباغ وابن الخطيب وغيرهما.

لقد بكى الشعراء المهاجرون تلك المدن والمعاهد التي خلفوها وراءهم، وحنوا إلى معاهد الطفولة والذكريات، واستحضروا سعادة الأيام الذاهبة في تلك الأماكن

(12) **نفح الطيب**، ج 4، ص. 456 وما بعدها.
* عنان، **نهاية الأندلس**، ص. 36-37...

(13) انظر ترجمته في : **النفح**، ج 1، ص. 523، ص. 161، ص 182، ص 307، ج 4...

(14) انظر ترجمته في **النفح**، ج 2، ص. 596 وج 3، ص. 135-139-185

(15) انظر ترجمته في **النفح**، ج 1 وج 4، ص. 500 وكذا من مقدمة ديوانه بتحقيق الهراس.

(16) انظر الهامش 10 في ص. 242 من هذا الفصل.

(17) انظر عنه دراسة د. محمد بنشريفة، **ابن عميرة المخزومي حياته وآثاره**.

(18) انظر مقدمة **منهاج البلغاء**، تحقيق بلخوجة، ص. 40-41.
* انظر **النفح**، ج 2، ص. 584...

(19) انظر أيضا **البغية**، للسيوطي، ص. 214-380...

المجللة بجمال الطبيعة، كما يتجلى ذلك عند الرصافي البلنسي خاصة، وعند ابن حربون وابن زهر[20]؛ فكان الحنين إلى معاهد الطفولة ومسقط الرأس يشكل أهم معلم في هذا الشعر.

أما المراحل الأخيرة من هذا العهد، فقد أصبحت صورة الأندلس تتراءى لهؤلاء الراحلين كجنة خلفوها وراءهم إلى الأبد، كما عند ابن سعيد.

أما قصائد ابن الابار وابن عميرة المخزومي وحازم القرطاجني وأبي البقاء الرندي، فهي صرخات واستغاثات ما لها من مجيب، ولم تكن سوى «نفثة مصدور» و«التفاتة مذعور» على حد تعبير ابن بسام[21].

في هذا العهد امتزج الحنين بالاستصراخ[22]، خاصة عند هؤلاء الشعراء الفزعين الذين قصدوا الأمير الحفصي، طالبين نجدة الأندلس المنكوبة، كابن الابار وابن عميرة وحازم[23].

وفي هذا العهد أيضا، بكى الشعراء مدنهم المنكوبة؛ ولم يعد الحنين والبكاء فرديا، بل اتسع ليصبح تجربة جماعية، كما عند هؤلاء الشعراء.

لقد غدت الأندلس، عند هؤلاء الشعراء، خبرا من الأخبار على حد تعبير أبي البقاء الرندي[24]، بعد أن انحصر الوجود العربي الأندلسي في مملكة صغيرة بزاوية من جنوب البلاد، تمثل في غرناطة وما يحيط بها[25]، ولم يعد هناك من أمل في الإنقاذ؛ فاستولى اليأس والفزع على القلوب، بل لم يعد هناك سوى معجزة خارقة قد تحدث، تنقذ الأندلس من الانهيار التام الذي هي سائرة إليه.

فاتجه الشعراء صوب الديار المقدسة، يكثرون من الحنين إليها، ويكررون نفس الأشواق واللهفة، يعيدونها بنفس الصيغ والأسماء.

---

(20) سنعرض لكل من الرصافي وابن حربون أما ابن زهر فانظر قصيدته في : **نفح الطيب**، ج3، ص 468.

(21) تعبير ورد عند ابن بسام في ذخيرته، وهو بصدد الحديث عن الشعر في عهد المرابطين.

(22) انظر قصيدة أحمد الكتاني البلنسي، يستصرخ الموحدين في **الذيل والتكملة**، ق1، ص. 198–199.

(23) انظر **رحلة ابن رشيد السبتي**، وكذا، **أزهار الرياض في أخبار عياض** للمقري، تحقيق محمد بنتاويث وسعيد أعراب، الرباط 1978، ج 3.

(24) في قصيدته الرائية التي سيرد ذكرها في هذا الكتاب.

(25) انظر عنان، **نهاية الأندلس**، ص. 21–49–88.

فكان أن ازدهر الحنين الديني، في أواخر هذا العهد، وبرزت قصائد التشوق إلى الأماكن الحجازية بكثافة، نتيجة كثافة الحركة الصوفية أيضا، وتأثرا بها. فشعر ابن الصباغ، مثلا، يكاد يدور كله حول هذا الحنين الديني ومدح الرسول؛ وهناك ابن عربي، وابن الخطيب، وابن خاتمة، وغيرهم من الشعراء الذين ذكرهم ابن الخطيب في «الكتيبة الكامنة»، وسوف نعرض لبعضهم.

لقد كان الحنين قبل هذه المرحلة ـ كما سبق أن استعرضنا ـ حنينا إلى المكان، إلى الزمان، إلى الأهل والعشيرة وغضارة العيش[26]، إلى الأندلس كرمز لكل هذه القيم.

أما في العهد الموحدي الأخير، وعهد مملكة بني الأحمر، فلم يعد الرمز الأندلسي يشكل هاجس الحنين الأول في هذه القصائد، بل إن الشعراء توجهوا إلى بديل آخر، توجهوا إلى الرمز الديني، برز في التشوق العارم إلى المعاهد الشرقية[27].

قصائد مطولة تكرر نفس المنظومة، نفس اللهفة واللوعة تنتظر حدوث معجزة ما، قصائد تصطنع الرمز كلغة، وتستوحي من الشعر الصوفي، كما عند ابن عربي والششتري[28]، الكثير من الأدوات التعبيرية، كما يتجلى ذلك خاصة عند ابن الخطيب الذي سنفرد له بحثا مستقلا.

لقد كان حنين الأندلسيين في مراحلهم الأولى حنينا إلى الطبيعة الأندلسية الرائعة، إلى مدنها، إلى نعيم وجمال العشرة، إلى الانتماء والجذور.

أما في هذه العهود المتأخرة، فسوف يتوجهون إلى الحجاز، إلى الصحراء، إلى شيح نجد وعراره وبانه، حنين إلى الماضي والمستقبل في آن واحد.

وسنحاول ـ في هذا الفصل ـ عرض بعض النماذج التي تجلي تجربة الغربة والحنين في بداية العهد الموحدي ثم في نهايته، عهد مملكة بني الأحمر.

---

(26) انظر الفصول السالفة.

(27) التشوق إلى الأماكن المشرقية، ليس وليد هذا العهد، فقد نجده عند مختلف الشعراء قبل هذه الفترة، لكنه لم يكتسب صفة الظاهرة كما في هذا العهد.

(28) الششتري : شاعر متصوف، كان ينظم أشعاره بالزجل.
• انظر ترجمته في النفح، ج 2، ص. 185 وما بعدها.
• انظر أيضا دراسة د. سامي النشار حول ديوانه، وتحقيقه له.

المبحث الأول

الحنين إلى معاهد الطفولة

الحنين إلى المكان الرمز

إذا كان الحنين، كموضوع وتجربة، ضاربا بجذوره في أعماق الكيان الإنساني، فإنه على مستوى التعبير والتجربة الشعرية ضارب بجذوره في الأدب الأندلسي.

إننا لا نجد في الأدب العربي من الإلحاح على الموضوع ومن العمق، قدر ما نجده لدى الأندلسيين. فهو مرتبط بالإنسان الأندلسي، بوجوده فوق أرضه، وهو يعتبر مشكلا وجوديا بالنسبة لهذا الشاعر، مثلما كان العربي مع أطلاله في العهد الجاهلي: يرتبط بها ارتباطا وجوديا. إنه قدر الإنسان الأندلسي، الاهتمام بالمكان المفقود(1). وفي هذا العهد الموحدي نصادف مجموعة من الشعراء الذين نزحوا عن أوطانهم،، لظروف سياسية أو معيشية أو غيرها، وظلوا في حنين دائم إلى مساقط رؤوسهم.

من هؤلاء: **الرصافي البلنسي** الذي نزح يافعا من مدينته بلنسية إلى مالقة. لقد دفعته نفس الظروف التي دفعت قبله ابن حمديس والحصري الضرير وابن سعيد، وهي الأوضاع السياسية المضطربة بشرق الأندلس، والصراع بين ابن مردنيش وصهره ابن هلال على احتياز بلنسية(2)؛ يقول عنه ابن الابار: «خرج من وطنه صغيرا، فكان يكثر من الحنين إليه، ويقصر أكثر منظومه عليه...»(3)

(1) انظر عبده بدوي، **الغربة المكانية في الشعر العربي**، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد 1 (أبريل ـ ماي ـ يونيو 1984)

(2) انظر عنان، **عصر الموحدين بالأندلس**.

(3) ابن الابار، **التكملة**.

ولعل من أجمل ما نظمه الرصافي في الحنين إلى بلده قصيدته الرائية التي يستذكر فيها ماضيه في بلنسية، حيث مسقط رأسه، وحيث نشأ ونما وذاق نعيم العيش:

خليلي ما للبيد قد عبقت نشرا وما لرؤوس الركب قد رنحت سكرا[4]
هل المسك مفتوقا بمدرجة الصبا أم القوم أجروا من بلنسية ذكرا
خليلي عوجا بي عليها فإنه حديث كبرد الماء في الكبد الحرى
قفا غير مأمورين ولتصديا بها على ثقة للغيث، فاستسقيا القطرا
بجسر معان والرصافة إنه على القطر أن يسقي الرصافة والجسرا

* * *

بلادي التي ريشت قويدمتي بها فريخا وآوتني قرارتها وكرا
مبادىء لين العيش في ريق الصبا أبى الله أن أنسى لها أبدا ذكرا
أكل مكان راح في الأرض مسقطا لرأس الفتى يهواه ما عاش مضطرا

ففي هذه النداءات المتكررة للخليلين، وفي هذه الاستفهامات المتوالية، في التعجب المتضمن في الاستفهام (أكل مكان... إلخ.)، في كل تلك الرجوعات المتكررة يكمن جوهر الشعرية، كما قال ياكبسون بحق[5].

وهي عندنا ــ أي هذه الأساليب ــ مما يكسب قصيدة الرصافي صفة الغنائية المطلقة والإيقاع العالي.

وهي بالتالي أساليب تفصح عن هذا الانفجار العاطفي والانفعال الزائد لدى الشاعر؛ كما تجلي، دون تصنع أو زخرفة، تجربة الحنين في لغة عفوية تتداعى فيها المعاني وتنثال الذكريات إلى بلد الطفولة ومعاهد اليفاعة... وقد وظف الشاعر ذلك الأسلوب الشائع في الأشعار الجاهلية؛ فاستوقف الخليلين، والتمس منهما أن يعوجا على أطلال الذكريات لإفساح المجال لخطاب الحنين وحديث الأشواق. إن فعل الأمر «عوجا» نقلة من الحاضر إلى الماضي، واسطة لإطلاق العنان لحديث الأشجان...

---

(4) الديوان، تحقيق إحسان عباس، ق. 61.
(5) انظر ياكبسون في : Questions de Poétique, Paris 1973
ه وصلاح فضل في : إنتاج الدلالة الأدبية، ص. 287 وما بعدها.
ه وملامح أسلوبية في شعرية الحداثة، ص. 16–17 [مهرجان المربد 1989].

إن توظيف الشاعر لهذا الأسلوب ليس مجرد تقليد وترديد، بل هو توظيف رمزي قصد به إلى المقارنة بين رمزية الطلل عند الجاهلي ورمزية بلنسية عنده.

فالطلل لم يعد مرتبطا بالعصر الجاهلي، وإنما اكتسب صفة الرمزية عبر جميع العصور: «فقد يكون رمزا لشيخوخة العمر والفكر ولقضية الموت التي لا مفر منها، ولضياع شيء لابد منه...»(6).

أما القسم الثاني من القصيدة، فيركز فيه على وصف طبيعة بلده بلنسية؛ وهو وصف محمل باللهفة والإعجاب والانبهار، حيث تغدو بلنسية كعروس دائمة الشباب، وتبدو وقد حفت بها الأنوار والأزهار والمياه، كدرة أو جنة توارت عن أنظاره إلى الأبد؛ إنها كريعان الشباب الذي تولى. هكذا يمضي الشاعر مازجا بين وصف جمال الطفولة وجمال بلنسية في لغة رقيقة يكتسيها حزن خافت...

بلنسية، تلك الزبرجدة التـــي	تسيل عليها كل لؤلؤة نهـــرا
كأن عروسا أبدع الله حسنهـــا	فصير من شرخ الشباب لها عمـــرا
هي الدرة البيضاء، من حَيْث جئتهـــا	أضاءت؛ ومن للدر أن يشبـه البدرا(7)
معاهد قد ولت، إذا ما اعتبرتهـــا	وجدت الذي يحلو من العيش قـد مـرا

هكذا ربط الرصافي بين الماضي وحلاوة العيش، بين معاهد الطفولة وجمال الطبيعة؛ ويظهر أن واقعه وحاضره في مَالقة لم يعوضه عن ذلك الماضي الجميل.

وقد عقد د. إحسان عباس، محقق ديوانه، مقارنة بينه وبين ابن حمديس وابن خفاجة، تظهر الخصائص العامة لقصيدة الحنين عند كل واحد منهم: «وكلا الرصافي وابن خفاجة أقلا من المدح، ونفرا منه؛ فكان لا بد لشاعريتهما من الجولان في ميادين أخرى: أما ابن خفاجة، فاختار الطبيعة ميدانا لشاعريته؛ وأما الرصافي، فاختار الحنين إلى الماضي، حيث ذهب ابن خفاجة في الصنعة المعقدة مذاهب. مال الرصافي إلى الرقة الجميلة، فهو رقيق الحنين غائم الأسى، وهو يحب الطبيعة الجميلة،

---

(6) انظر عبده بدوي، **الغربة المكانية في الشعر العربي**، مجلة عالم الفكر، المجلد/15، العدد/1سنة 1984، ص 39.

(7) كان يقال ضوء بلنسية، يزيد على ضوء سائر البلاد.

* انظر وصف ابن سعيد لها في **النفح**، ج 1، ص. 178.

* هذه المدينة حظيت بقصائد عديدة، من طرف ابن خفاجة، ابن الزقاق (ق 139) لأبي الحسن بن حريق.

* انظر **زاد المسافر**، ص. 22.

حيث تكون جزءا من وطنه الذي حرم منه، وقصائده معظمها في ذكر دياره ومعاهده والتشوق إليها...»(8).

ومن هؤلاء الشعراء الذين نزحوا عن أوطانهم، واكتووا بنار الغربة، **ابن حربون** الذي كتب إلى الرصافي البلنسي يشكو كساد شعره وفقره مع علمه وأدبه، وكيف اجتمعت هموم الغربة، وفقدان الوطن، من قصيدة نجتزىء منها بهذه الأبيات:

لله ما هاج لمع البارق السَّاري على فؤاد غريب، نازح الدار
كان الصبا وطري، إذ كنت في وطني فقد فجعت بأوطاني وأوطاري
فأين تلك الربى والساكنون بها وأين فيها عشياتي وأسحاري؟
ما للزمان؟ ألا حر ينهنهه؟ يفري أديمي بأنياب وأظفار
نشدته حق آدابي فأشعرني بأن ذنبي آدابي وأشعاري

لقد هيج البرق قلب هذا الشاعر الغريب النازح الدار. وغالبا ما يلاحظ أن البرق واسطة للذكرى ودافع الحنين في مثل هذه القصائد، خاصة عند ابن خفاجة وابن الخطيب... لقد ذهبت به الذكرى إلى الماضي، عندما كان في وطنه ينعم وسط رباه بشبابه، يلهو وينعم بلذة العيش، ولم يفضل له من ذلك سوى الحسرة واللهفة على تلك العشيات والأسحار... ثم يثور الشاعر في وجه الزمان الذي شخصه بوحش كاسر يفري أديمه ووجهه بأظفاره وأنيابه.

فكأن سبب المعاناة هو هويته كشاعر، واتخاذه إبداعه حرفة يتكسب بها، فكان جزاؤه الضياع والفقر والهوان. إن القصيدة مشحونة بالانفعال والتوتر والثورة دلت عليه أساليب الاستفهام والاستنكار والتعجب... وفي هذا السياق، يقول عبده بدوي: «إن الشاعر الغريب كان في الغالب مهموما ومسكونا بالتوتر، ومتعاملا مع الانفعال ومستطارا...»(9).

أما **ابن سعيد**، فقد عاش متنقلا بين المدن الأندلسية قبل أن يهاجر إلى مصر، وكان هذا التنقل(10) يفجر لديه كثيرا من الأشواق والحنين إلى المدن التي كان يغادرها بعد أن يكون قد قضى مرحلة بها، مثل قصيدته التي نظمها بمرسية، يتشوق

(8) انظر **زاد المسافر**، ص. 131، وكذا **ديوان الرصافي البلنسي**، حيث وردت الرسالة والقصيدة، مع إجابة الرصافي.
(9) عبده بدوي : مجلة **عالم الفكر**، ص. 38.
(10) دواعي هذا التنقل كانت عملية، يصحب فيها والده الذي كان يعمل في خدمة الموحدين.

إلى إشبيلية[11]، والتي قالها بقرمونة متشوقا إلى غرناطة[12]، والتي نظمها بمالقة متشوقا إلى الجزيرة الخضراء[13]، ومنها:

يا نسيما من نحو تلك النواحـي كيف بالله نور تلك البطـاح؟
أسقتها الغمـام ريـا فلاحـت في رداء ومئـزر ووشـاح؟
يا زمـاني بالحاجبيـة إنـي لست من سكر ما سقيت بصـاح
آه! مـمـا لقـيت بعـدك من هـم وشوق وغربة وانتـزاح!

وعندما يبتعد الركب بابن سعيد، ويخرج من حدود إفريقية، متوجها إلى مصر، يلتفت وراءه، إلى الوطن المغادر ويخاطب رفيقي الطريق:

رفيقي، جاوزنا حدود مواطـن صحبنا بها الأيام، طلقا محياهـا[14]
وما إن تركناها جهلا بقدرهـا ولكن ثنت عنا أعنة سقياهـا
فسرنا، نحث السير عنها لغيرهـا إلى أن يمن الله يوما بلقياهـا

إنه وطن، ثنى عنه أعنة النعيم والسقيا، مثلما عبر قبله غلام البكري، فاضطر الشاعر اضطرارا إلى مغادرته وهجرته.

وهناك، بعيدا عن الأندلس، في مصر، لم يتكيف هذا الشاعر مع المجتمع الجديد، كعادة الأندلسيين الذين يشق عليهم الاندماج في مجتمعات غير مجتمعهم؛ فأكثر من الشكوى والتذمر، وحن في قصائد عديدة إلى مدن الأندلس، وتشوق إلى معاهده ودياره التي فارقها.

وقد أشار إلى ذلك المقري قائلا: «إنه لما دخل مصر، اشتاق إلى تلك المواطن الأندلسية الرائقة، ووصفها بالقصائد والمقطوعات الفائقة...»[15].

وقد عبر ابن سعيد عن بداية تجربته مع الغربة بمصر قائلا: «ولما قدمت مصر، أدركتني فيها وحشة، وأثار تذكر ما كنت أعهده بجزيرة الأندلس من المواضع المبهجة

(11) انظر **نفح الطيب**، ج 2، ص. 285 وما بعدها.
(12) نفسه، ص. 283 وما بعدها.
(13) نفسه، ج 2، ص. 308.
(14) نفسه.
(15) نفسه، ج 1، ص. 68.

التي قطعت بها العيش غضا خصيبا، وصحبت بها الزمان غلاما، ولبست الشباب قشيبا»[16].

كما عبر عن هذه الغربة والوحشة التي أدركته بمصر شعرا، نستشف منه ندمه الشديد على خروجه من وطنه ووصف وضعه الجديد في الغربة وكيف عزت عليه الألفة التي افتقدها، حتى أصبح كأنه من بقايا التيه، يندب وحشته ويبكي وطنه وعمره الذي ضاع في التغرب وعدم الاستقرار، كما في هذه القصيدة:

أصبحت أعترض الوجوه ولا أرى ما بينها وجها لمن أدريه[17]
عودي على بدئي، ضلالا بينهم حتى كأني من بقايا التيه
ويح الغريب، توحشت ألحاظه في عالم ليسوا له بشبيه
إن عاد لي وطني، اعترفت بحقه إن التغرب ضاع عمري فيه

فهذا ليس بكاء ابن سعيد فحسب، بل هو بكاء الشاعر عامة عندما يبتعد عن وطنه، فتغير المكان والأهل والعادات يهوله، ويروعه فراق أهله، وألفته بينهم، واندماجه في مجتمعه[18]. إنها نفس الألفة التي حن إليها غلام البكري قبله، وغيره من الشعراء الذين عرضنا لهم؛ إنها وحشة الغريب في عالم ليس له بشبيه فيه، عالم يختلف كل الاختلاف عما تعود الشاعر وألف.

وقد عبر الشاعر، في قصائد أخرى، عن تلك التجربة، تجربة الحنين التي استبدت به إلى وطنه، إلى طبيعة بلاده، إلى المنتزهات، إلى الأنهار، إلى المروج، إلى كل شبر من تلك الجنة التي خرج منها، يستقصي ذكر الجزئيات والأماكن الصغيرة، ومواطن الذكريات، ويتحسر على لذته الماضية في تلك المغاني، ويتحرق شوقا ونداء واستفهاما إلى تلك الأماكن، في تكرارية وإلحاح يثيران الملاحظة، كما في هذه الأبيات من قصيدة:

أين حمص، أين أيامي بها؟ بعدها لم ألق شيئا يعجب
كم تقضى لي بها من لذة حيث للنهر خرير مطرب
وحمام الأيك يشدو حولنا والمثاني في ذراها تصخب

(16) نفسه، ج 2، ص. 281.
(17) نفسه، ج 2، ص. 262.
(18) سبق أن عرضنا لهذه الظاهرة في المجتمع الأندلسي، انظر المدخل.

ولكم «بالمرج» لي من لذة بعدها ما العيش عندي يعذب
ولكم في «شنتبوس» من منى قد قضيناه ولا من يعتب
وإلى «الحور» حنيني دائما وعلى «شنيل» دمعي صيب[19]
وإلى «مالقة» يهفو هوى قلب صب بالنوى لا يقلب
وعلى «مرسية» أبكي دما منزل فيه نعيم معشب

إن هذا الترديد والتعداد ـ على مستوى المكان ـ يركز التجربة، ويعمل على تثبيتها، وتنمية دلالة الحنين العارمة لدى الشاعر عن طريق التكرار، على مستوى الكلمة والعبارة والأداة: و«لكم» و«لكم»... و«إلى» وإلى، وعلى... الخ وهي الأساليب الموظفة في سياق تجربة الندب والبكاء والحنين.

إلا أن مثل هذا التكرار والإلحاح على التجربة، رغم ما يؤكده من حرارة التجربة وصدقها، يبقى تكرارا مسطحا أقرب إلى النثر منه إلى الشعر في مستواه الأعمق والرمز الكثيف، كما ورد عند ابن دراج مثلا.

---

(19) الحور : حور مؤمل وهو من منتزهات غرناطة.
• انظر **المغرب**، ج. 2، ص. 103 **والنفح**، ج. 2، ص. 282.
• شنيل : فهي غرناطة.

المبحث الثاني
الخروج من الجنة

1 ـ أبو البقاء الرندي : موطن الصبابة والتذكار

له قصيدة هامة في الحنين إلى مسقط رأسه[1]، رنده؛ وفيها يحملها السلام، ويسترجع حياته الماضية ومعاهد الصبا التي ألفها وقضى بها شبابه وعرف لذة اللهو ونعيم العيش، والتي يتحسر عليها، بعد أن تلاعبت بها الخطوب، وتعرضت للصيرورة الزمنية، فأصبحت مجرد ذكرى موجعة وحبيبة في نفس الوقت، ومجرد حلم مضى، مخلفا في نفسه الشجن والتذكار.

بحياة ما مضت عرى الأزرار   بذمام ما في الحب من أسرار[2]
بلغ لأندلس السلام وصف لها   ما في من شوق وبعد مزار
وإذا مررت «برندة» ذات «المنى»[3]   و«التاج»[4] و«الديموس»[5] و«اللؤزار»[6]
سلم على تلك الديار وأهلها   فالقوم قومي، والديار دياري
حيث استوت تلك المدينة معصما   ولوى عليها النهر، نصف سوار
وامتد في تلك البطاح أمامها   ما شئت من ظل وماء جاري

---

(1) نظمها الشاعر وهو بمراكش.
(2) **الوافي في نظم القوافي**، تحقيق محمد الحمار الكنوني، ص. 129. رسالة مرقونة بخزانة كلية آداب الرباط تحت رقم 811،5 كنو.
(3) المنى : جمع منية وهي المنتزه.
(4) التاج : اسم مكان بالأندلس.
(5) الديموس : اسم مكان بالأندلس.
(6) اللؤزار : اسم مكان بالأندلس.

وتنسمت ريح المنى «تلك المنى» فتبسمت في أوجه النظار
والروض قد سامى السماء بحسنه لما ازدهى بالنهر والأزهار
«وبسيجة»[7] العليا لنا متنزه فيه منى الأسماع والأبصار
لله كم بتنا بها من ليلة وكأنها سحر من الأسحار
ولكم قطعنا الدهر في ظل الصبا ما بين إعذار وخلع عذار
عيش تلاعبت الخطوب بعهده حتى غدا خبرا من الأخبار
ومعاهد كانت علي كريمة لم يبق لي منها سوى التذكار
واحسرتا من ذكر أيام الصبا ها قد بدا شيبي فأين وقاري؟

إنه الماضي الذي ذهب إلى غير رجعة، والوطن الجنة الذي أصبح خبرا من الأخبار، مخلفا في قلب الشاعر الصبابة والتذكار؛ إنه العيش الأخضر الذي تلاعبت به الخطوب، ومعاهد لم يبق منها سوى التذكار. لقد أصبحت بعيدة كل تلك المواطن، هذا البعد بين الذات والموضوع المتشوق إليه دلت عليه أسماء الإشارة للبعيد «تلك الديار»، «تلك المدينة»، «تلك البطاح». كل ذلك أصبح يروى بضمير الغائب، لأنه غدا خبرا من الأخبار.

ونفيا لهذا البعد على مستوى الزمان والمكان، عمد الشاعر إلى خلق واسطة التواصل بين الطرفين، والواسطة ـ هنا ـ هي المخاطب الذي يحمله أشواقه وتحياته وينوب عن الشاعر في تبليغها إلى تلك المواطن والمعاهد. هذا المخاطب وهمي، قد يكون واقعيا أو متخيلا: فهناك اندماج تام بين المتخيل والواقعي، كما بين الذات والموضوع.

إن الحنين في مثل هذه القصائد هو حنين إلى الجنة الضائعة، جنة الأندلس[8]؛ وما تردد هذه الكلمة في أشعارهم سوى تأكيد لتلك النزعة التي تحدثنا عنها، وفرادة تلك العلاقة التي ربطت الأندلسي بأرضه وبيئته.

---

(7) سيجة : قرية قرب غرناطة، انظر مقدمة المحقق.

(8) سلف بيت ابن حمديس من قصيدة :

فإن كنت أخرجت من جنة فإني أحدث أخبارها.

في الفصل الثالث من هذا الكتاب.

2 ـ ابن عميرة: الجنة الضائعة

وإذا انتقلنا إلى **ابن عميرة** المخزومي[9] وجدنا الغربة عنده جماعية، والحنين عاما شاملا. وهو يمتزج عنده بالاستصراخ، وطلب النجدة: «فقد شهد ابن عميرة تناثر سلك الجزيرة الأندلسية وتساقط مدنها الواحدة تلو الأخرى، فبكاها بكاء مرا، ورثاها نثرا وشعرا»[10].

ويرى الأستاذ د. بنشريفة أن «ابن عميرة قد أكثر من القول في هذا الباب، الذي اشتهر فيه الأندلسيون، بحكم النكبات الكبرى التي حلت بهم، حتى ليمكن أن نعده أكثرهم رثاء للفردوس المفقود.»[11].

فقد رثى مدينته بلنسية في عدة قصائد، وبكاها بكاء حارا، متحسرا متفجعا على تلك المنازل التي عصفت بها رياح العدى، وذلك العهد الذي مضى، والعيش الأخضر الذي غبر، كما في هذه الأبيات التي تفيض لوعة وحسرة:

يا لـك عهدا مضى ومرتبعـا ... كان به العيش مثله أخضـر[12]
وجيرة منهـم الديار خلـت ... ومنزل الصبر بعدهـم أقفـرُ
جـمّعهم دهرهـم فكان كـمـن ... شح، وألقى بهم كمن بـذر
وعاد قلبـي من شرق أندلـس ... عيد أسـى فتـه وما فتـر
فأيـن منـا منـازل عصفـت ... ريح عليها من العـدى صـرصـر
ودون شقـر، ودون زرقتـه ... أزرق يحكي قناه أو أشقـر

إن ابن عميرة ـ كغيره من شعراء هذا العهد ـ عندما يعود بذاكرته إلى الوراء، إلى الوطن المفقود، تتراءى له طبيعة بلاده كقطعة من الجنة التي حرم منها مواطنوه وأصبحوا يكتوون بنار الغربة التي تتوقد وتتوهج باستمرار في أعماقهم.

بل ربما كان أكثرهم لهفة وحسرة على تلك المواطن والمعاهد التي خلفها وراءه بشرق الأندلس، والتي حالت بينه وبينها تلك الخطوب والأحداث الجسام المتمثلة في

---

(9) انظر **الذيل والتكملة**، ق. 1، ص. 150، وما بعدها، تحقيق د. بنشريفة.
ه انظر دراسة د. محمد بنشريفة عن **ابن عميرة المخزومي** (حياته وآثاره).

(10) نفسه، ص. 230.

(11) نفسه، ص. 231.

(12) نفسه، الهامش، ص. 232.

رزء بلنسية. إن الشاعر لا يمل من ذكرها ومن إظهار حسرته الأبدية إليها، إلى نهر شقر، إلى زرقة مائه، إلى زمن الشرق، إلى تلك الأرض الطيبة التي أصبحت بعيدة عنه:

تذكر عهد الشرق والشرق شاسع   وذاب أسى للبرق والبرق لامع[13]
أحن إلى أرض تقادم عهدها   ومن دونها أيدي الخطوب الموانع
وكيف بشقر أو بزرقة مائه   وفيه لشقر أو لزرق مشارع

إن الصدمة تهول الشاعر، والذهول يستولي عليه، فلا يجد من تفسير لما حل ببلده سوى عقاب الله، لما ارتكب في حقه من ذنوب ومعاصي. ويستحضر ـ هنا ـ جناية آدم وإخراجه من الجنة، مقارنا بين الموقفين، متسائلا في مرارة: هل أذنب الأبناء ذنب أبيهم، فكان جزاؤهم الإخراج من جنة الأندلس. كما في هذه القصيدة التي أعجب بها المقري قائلا: «وما أحسن ما أعرب الإمام الكاتب أبو المطرف بن عميرة عما يشتمل هذا المعنى وغيره، في كتاب بعث به إلى الشيخ أبي جعفر بن أمية حين حل الرزء ببلنسية[14]:

ألا أيها القلب المصرح بالوجد   أما لك من بادي الصبابة من بد[15]
وهل من سلو يرتجي لمتيم   له لوعة الصادي وروعة ذي الصد
يحن إلى نجد، وهيهات حرمت   صروف الليالي أن يعود إلى نجد
فيا جبل الريان، لا ري بعدما   عدت غير الأيام عن ذلك الورد
ويا أهل ودي والحوادث تقتضي   خلوي عن أهل يضاف إلى الود
أمن بعد رزء في بلنسية ثوى   بأحنائنا كالنار مضمرة الوقد
يرجي أناس جنة من مصائب   تطاعن فيهم بالمثقفة الملد
ألا ليت شعري، هل لها من مطالع   معاد إلى ما كان فيها من السعد
وهل أذنب الأبناء ذنب أبيهم   فصاروا إلى الإخراج من جنة الخلد[16]

(13) كتب بها إلى صاحبه ابن الجنان الكاتب، انظر : **الذيل والتكملة**، ق. 1 تحقيق د. بنشريفة، ص 173.
(14) **نفح الطيب**، ج. 1، ص. 304-305.
(15) نفس المصدر والصفحة.
(16) فكرة المقارنة بين إخراج الأندلسيين من بلدهم وإخراج آدم من الجنة، لم يعبر عنها شعرا فقط، فصاحب الذيل والتكملة يشير إلى تلك المجالس الوعظية التي كان يصنعها ابن عميرة للواعظ أبي محمد بن أبي خرص وفي إحداها يروي بكاء آدم بعد أن أهبط من الجنة، فقد بكى آدم حتى أبكى جبريل تأثرا فلما سأله عن سبب ذلك البكاء قال آدم : «كيف لا أبكي وقد حولني ربي من السماء إلى الأرض ومن دار النعيم إلى دار البؤس...» ثم أورد قصيدة لابن عميرة في الموضوع. ـ الذيل والتكملة،ق. 1، ص 170.

لقد كان المقري محقا في إعجابه بهذه القصيدة التي تقطر ألما وحسرة. إنها ترتفع بلغتها المتدفقة إلى درجة عالية من الغنائية والشاعرية، يتجلى بالخصوص في ذلك الجمع الفريد بين المتناقضين، جمع الشاعر بين إحساسين متابينين في آن واحد، حرقة الظمـآن وفزع ذي الصد.

هذا التناقض لمسه أستاذنا د. بنشريفة، قبل هذا، في دراسته القيمة عن ابن عميرة، فقال: «إنه في رثائه يتردد بين الأمل والرجاء، واليأس والقنوط...»[17] كما أشار إلى هذا التناقض الغريب في مشاعر الشاعر، بعد الاستشهاد بقصيدته:

ألا لاسقت غر الغوادي منـازلا طعمنا جناها وارتعينـا جنابهـا[18]
وما لي أستسقي الغمام لتربـة أغصت لحيات الصليب لصابهـا

إن ابن عميرة أكثر شعراء هذا العهد ذكرا للتمزق الذي تعرض له الأندلسيون وأكثرهم إلحاحا على وصف مظاهر التشتت والفرقة والتوزع في شتى البلدان، مستغلا مواقف دينية في غالب الأحيان، يتمثل في تلك المقارنة بين خروج آدم من الجنة وخروج الأندلسيين من بلادهم، وكما في هذه القصيدة التي يصور فيها هذا التشتت بأهل المحصب[19]:

كفـى حزنـا أنا كأهل محصـب بكـل طريق قد نفرنـا وننفـر[20]
وأن كلينا من مشـوق وشائـق بنار اغتـراب، فـي حشاه تسعـر

إن صورة أهل محصب وهم يرمون الجمار، في حركات غير منتظمة، جيئة وذهابا، كصورة هؤلاء الأندلسيين الذين أصبحوا ينفرون بكل طريق، لا يعرفون لهم اتجاها معينا لما استولى عليهم من الجزع والروع[21].

ويقول الدكتور بنشريفة معلقا على هذه القصيدة: «هي قصيدة طويلة، تزخر بالعاطفة الوطنية، وتفيض بالحزن على ضياع بلده، والرثاء فيها يمتزج بالحنين إلى معالم البلد وذكريات الماضي»[22].

(17) بنشريفة، **أبو المطرف بن عميرة**، ص. 232.
(18) نفسه، ص 233.
(19) المحصب : موضع رمي الجمار بمنى. والحصباء : صغار الحجارة.
(20) **نفح الطيب**، ج 4، ص. 464.
(21) عن هذا التمزق الذي تعرض له الأندلسيون.
ه انظر قصيدة أخرى للشاعر في **الذيل والتكملة**، ق. 1/تحقيق بنشريفة، ص. 174.
(22) بنشريفة، **أبو المطرف بن عميرة**، ص. 232:

إن ما يحير الشاعر ترديده لأداة التمني باستمرار: «ألا ليت...»

ألا ليت شعري والأماني ضلة وقولي، ألا ليت شعري تحير[23]

إنه قدر الشاعر الذي يأبى أن يصدق بوجدانه أن الوطن ـ الجنة قد ضاع إلى الأبد، ولم يعد هناك من أمل أو تمن أو رجاء. فالتمني هو طلب المستحيل[24] والنداء المقرون به نداء اليائس، لكن الشاعر يصدق بعقله ويخونه وجدانه وعواطفه، وتهوله الصدمة فيكرر النداء والتمني والاستفهام[25]... وغيرها من الأساليب التي خرجت عن معانيها الإبلاغية اللغوية العادية لتوظف في سياق تجربة الحنين والغربة، وكلها أساليب اكتسبت دلالتها الجديدة في سياق هذه التجربة الإنسانية، فأصبحت تدل على الحسرة والتفجع والإنكار والاستنكار والتهويل[26]...الخ. وهي ـ في رأينا ـ لا تساهم فقط في تعميق المجرى الدلالي وتركيز التجربة، كما قال د. صلاح فضل[27]، بل تساهم أيضا في توليد الجمالية الشعرية وتوفير عنصر التأثير في المتلقي بما تخلقه من غرابة المفارقات الزمنية..

ذلك لأن الإنسان الغريب يكون مشحونا بالتوتر. ومن ثم فإنه يكون كثير الحركة والإشارة والتعامل مع تلك الأساليب المتنوعة[28]. إن أسلوب التمني والنداء والاستفهام يكتسب معنى آخر في هذه القصائد، يتجاوز المعنى النحوي واللغوي العادي (التوصيل والتبليغ) إلى معنى ثالث أو رابع[29]، إلى الدلالة المشحونة بالانفعال، والإحساس الإنساني. تكتسب هذه الأساليب معنى أبعد، يبعث الحياة في البلاغة والنحو ويعطيها عمقا هو هذا البعد الإنساني الذي قلما أولته المناهج الحديثة اهتمامها[30].

---

(23) من القصيدة السالفة.

(24) انظر **مغني ابن هشام**، ج 1، ص. 285 وما بعدها.

(25) انظر أهمية تكرار هذه الأساليب في تعميق المجرى الدلالي عند صلاح فضل في **إنتاج الدلالة الأدبية**، ص 287.

(26) انظر **مفتاح العلوم**، للسكاكي وغيرها من كتب البلاغة؛ انظر **مختصر التفتزاني** على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني؛ انظر مبحث الاستفهام والنهي والتمني...، ص. 7 وما بعدها من ج 2.

(27) صلاح فضل، المرجع السالف،

(28) عبده بدوي، **الغربة المكانية في الشعر العربي**، ص. 38.

(29) انظر تودوروف عن اكتشاف المعنى في مجلة **Communication**, p. 33-40, Seuil, 1964.

(30) بعض هذه المناهج صرح بصعوبة هذا المبحث والبعض الآخر أرجأ البحث فيه إلى آخر المطاف، ونقصد بهذه المناهج، الشكلانية، والبنيوية...

3 ـ حازم القرطاجني: مرسية جنة الحسن

أما **حازم القرطاجني**، فله قصائد عديدة في التشوق إلى الأندلس، خاصة قصيدته التي تشوق فيها إلى بلده مرسية، حيث مدفن أبيه.

عند حازم، كما عند ابن الابار وابن عميرة، يمتزج الحنين بالاستصراخ، كما يمتزج ويتداخل بالمدح، خاصة القصائد التي نظمها في مدح المستنصر الحفصي، ومن خلال مقدماتها الغزلية التي تمتزج فيها الأشواق إلى المحبوبة بالشوق إلى الوطن، ومعاهد الشباب، ويتعانق فيها الحنين إلى المرأة كرمز بالحنين إلى الذكريات الماضية مطلقا.

ويتجلى ذلك مثلا في مقدمته الغزلية، في مدح أبي زكريا الحفصي:

أجدت بمن أهوى بكورا ركائبه ... فليلي مقيم ليس تسري ركائبه(31)
كأن بشهب الأفق ما بي فكلها ... يحاذر أن تخفيه عنه مغاربه

ففيها كثير من الرمز إلى أشواقه وغربته التي ألفها بعد أن اتخذ الصبر فلسفة له لمواجهة صروف الزمان، كما تتردد كلمات لها مدلول خاص في هذا المجال: كالنوى والبعاد والأيام، عواقب الدهر، مما يكشف أنها ليست مجرد غزل تقليدي وعادي، إنما هو جزء لا يتجزأ من تجربة الغربة التي عاناها الشاعر بعيدا عن وطنه.

أما القصيدة التي نظمها في مدح المستنصر الحفصي والتي مطلعها:

ما أنس لا أنس تلك العيس إذ بكرت ... بمثل عين المها عون وأبكار(32)

ففيها يعرض شوقه العارم إلى بلده مرسية، ويذكر انتثار السلك في وطنه، وفيها أيضا يربط بين حنينه إلى المرأة كرمز وجنة، بحنينه إلى جنة الحسن، بشرق الأندلس. فتلك الحسان في الحدوج تبدو أهلة حسن: حين تنتقب وحين تسفر تبدو ذات إبدار، كذلك محاسن تلك البقعة بشرق الأندلس قد خيمت بين أزهار وأنهار...

ليس الحدوج التي حفت بهن سوى ... كمام زهر وهالات لأقمار
تبدو أهلة حسن، كلما انتقبت ... وحين تسفر، تبدو ذات إبدار

(31) الديوان، ق. 6.
* انظر كذلك المقدمات الحنينية لقصائد عديدة، رقم 3، و1 وغيرها.
(32) الديوان، ق. 16.

أتراب غانية تغني بطلعتها عن طلعة البدر عند المدلج الساري
بجنة الحسن، من شرقي أندلس قد خيمت بين أزهار وأنهار
تسمو إذا ما سما نجم المصيف إلى زرق صوان عليها خضر أشجار
حتى إذا كوكب الأسحار لاح لها في شهر تشرين أضحت ذات أسحار
واستبدلت فوق شط البحر منزلة من منزل فوق نهر العسجد الجاري

وهكذا يمضي الشاعر مسترسلا في وصف طبيعة بلاده ووصف محاسنها حيث تبدو كقطعة من الجنة التي توفرت فيها كل مظاهر الجمال والسحر، من بحر وبر وجبال وأنهار ومساقط أزهار وأثمار... إلخ.

لكن الزمن في تحول دائم، وها هو يقلب تلك الجنة إلى جحيم ويستبدل معاهد الأنس بالوحشة والأقفار، وها هو الشاعر يعض أظفاره ندما وتحسرا على تلك الجنة الضائعة ويبكي العهد القديم، الذي صار مجرد ذكرى[33] آسية وحبيبة في نفس الشاعر، مقارنا بين الماضي (الجنة) والحاضر (الوحشة). لقد هيج البعد والنوى أشجانه، وأثار ذكرياته عن ماضيه ووطنه، فتبدد الصبر وتداعى شريط الذكريات:

معاهد قد لبسن الأنس متصلا في غر أندية منها وأسحار[34]
فأوحشت بعد إيناس وصار بها صرف الحوادث طلابا بأوتار
كانت نوائب أدنى ما جنته نوى أدنى جناياتها تهييج أفكار
وعض ظفر بأسنان على زمن قد عض، أو قرع أسنان بأظفار
أبقى المنازل أصفارا وغادرها من كان فيها شريدا، خلف أسوار

ثم يخلص إلى المدح، وكيف أن الممدوح وحده باستطاعته إحياء آماله ووصل فرقته وإنقاذه وإنقاذ وطنه...

أما مقصورته[35] التي قصرها على مدح المستنصر الحفصي، فقد اتخذ منها حازم مجالا لذكر أيامه الخوالي بالأمس حيث ينزع به الشوق إلى تلك المواطن والمعاهد

(33) الذكرى واسترجاع الماضي شعرا، إحياء له، وانتصار على الزمن عند حازم، انظر المنهاج، ص. 249.
(34) الديوان : من القصيدة السالفة، ص. 16.
(35) انظر : شرح المقصورة للشريف الغرناطي : ترجمته في **الإحاطة**، ج 2 ص. 185–186.
أ ــ **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة**، طبعت بالقاهرة 1925.
ب ــ حول هذه المقصورة أنجزت دراسات عديدة قديمة وحديثة، انظر على سبيل المثال : دراسة د. محمد مهدي علام الذي حقق نص المقصورة وتحدث عن هذا الفن الشعري ونشأته : **أبو الحسن حازم القرطاجني وفن المقصورة في الأدب العربي**، حولية كلية الأدب بجامعة عين شمس القاهرة، عدد 1953/1954.

التي خلفها وراءه، ويذكر مرابع شبابه ولهوه وأيام لذاته؛ فيشتد حنينه، وتهيج أحزانه وذكرياته عن الحب، عن أيام الصبابة الذاهبة، ويصف شوقه إلى منازله القديمة ولذائذه، وهواية القنص والصيد... وكل الذكريات؛ فيحاكي بشعره تلك الحياة، ويسترجع تلك اللوحات(36)، ثم انتقل إلى وصف حبيبته والتغزل بها، باكيا حبه الضائع، متأسفا على انصرام أيام الحب والنعيم وإقبال عهد التعاسة والأسى، متحسرا على وطنه وخروجه منه إلى المهجر، ثم يصف الرحلة وعذابها، وتعرضه للأخطار، وما نال دوابه من إجهاد شديد وهزال فادح، قبل أن يصل إلى الممدوح(37)...

لقد استهل مقصورته بمقدمة غزلية، ذكر فيها فراق المحبوبة وما خلفه هذا الفراق في نفسه:

لله ما قد هجت يا يوم النـوى ... علـى فؤادي من تباريح الجـوى(38)
فقد جمعت الظلم والإظـلام إذ ... واريت شمس الحسن في وقت الضحى

ثم يسترسل في ذكر محاسن المحبوبة وجمالها والنجائب التي حملت كل ذلك الحسن، ثم يتذكر أيام النعيم معددا أيام اللهو والسرور، ثم يتحسر على رحيل المحبوبة وانقضاء ذلك النعيم:

طالت ليالي الدهر عندي بعدمـا ... قصرتها بكل مقصور الـخطى
فإن يطل ليلي، فكم قصـرتـه ... بقاصرات الطرف بيض كالـدمى

ثم يتخلص بعد ذلك إلى مدح المستنصر ابتداء من البيت الرابع والخمسين، وبعده ينتقل إلى ذكر مغامراته في الصيد حيث عرف صفو العيش في الماضي، مستعرضا أثناء كل ذلك لوحات زاخرة بالألوان من طبيعة بلاده ومرتعه فيها...

ما شئت من مشتى بشاطي لـجـة ... بين قبـاب وقصاب وبـنـــى
ومن مصيف فوق شاطي نهـر ... بين قصور وجســور وقـــرى

= ج – انظر كذلك ما قام به Gomez من استخراج لأماكن أندلسية من المقصورة وأسمائها، ودراستها من الناحية التاريخية والجغرافية

Observaciones sobres la Qasida Maqsûra de Hasen Al Qartgiaumi in Al-Andalus, 1933.

(36) انظر مفهوم المحاكاة عند حازم في المنهاج، ص. 249.

(37) من مقدمة المنهاج، ص. 82 بتصرف.

(38) رفع الحجب المستورة، للشريف السبتي الغرناطي، تحقيق الحجوي، ص. 56، رسالة مرقونة بكلية آداب الرباط تحت رقم 811،5 حجو

ومربع على مياه مزنة بين مروج وبطاح وربى
نصيف من مرسية بمنزل صفا به الدوح على ماء صفى

إنها مواقف مؤثرة تعتمل بقلب الشاعر، وتهيج ذكرياته الآسية في تلك المغاني من مدينته الأثيرة مرسية:

مواقف، كم قد حمى الطرف بها عن الكرى وسنان طرف فاحتمى

هكذا يمضي الشاعر في تعداد المعاهد والمعاني والذكريات الجميلة وصفاء العيش. فكم من أغان كنظيم الزهر اشتملت عليها تلك المباني، وكم سلى همه من أوجه منيرة، وكم قصر زمنه في قصر ابن سعد بالسرور والهناء، وكم... إلخ. مستعرضا ذكرياته على البحر في قرطاجنة، ثم أخيرا سرد النوائب والأحداث التي حلت ببلاده:

حتى إذا ما ضاحكت مرسية بكت على اسم حبيب قد خلا
وندبت معاهدا أنحى العدا فيها على رسم الهدى حتى عفا

ثم عودة إلى حكاية حبه الضائع، ووصف جمال المحبوبة ـ حسب المقاييس العربية ـ عضوا عضوا...

هكذا يسترجع حازم حياته الماضية، لوحة، لوحة ويستعرض الأحداث مشهدا، مشهدا، كأنه يستعرض حلما أو شريطا وثائقيا، وكأن في ذلك إحياء لذلك الماضي الذاهب وإعادة لذلك الزمن الذي خلا. فالشعر هو السبيل الوحيد لتخليد ذلك.

لذلك نراه يكثر من أدوات السرد «كالواو» و«الفاء»[39] للمزيد من التفاصيل، كما يكثر من «كم» العددية وهو يسرد أحداث الماضي[40].

ونختم هذا المبحث بوقفة عند ابن الأبّار القضاعي الذي التجأ مثل مواطنه، حازم، من بلنسية إلى تونس مستصرخا فزعا.

(39) «الواو» و«الفاء» من أدوات الربط، أو الوصل الخالص، انظر المغني اللبيب، ج 1، ص. 161 وما بعدها.
ـ انظر كذلك كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 167-168.

(40) انظر **المغني اللبيب**، لابن هشام : ج 1، ص. 183 وما بعدها.

4 ـ ابن الأبَّار: بلنسية مدينة العيش الأخضر

ابن الأبّار(41)، مثله مثل حازم وابن عميرة، يمتزج الحنين لديه بالاستصراخ. فبعد الحصار، الذي تعرضت له بلنسية سنة 635هـ، لم يجد الأندلسيون من وسيلة للخلاص سوى الاستنجاد بأبي زكريا الحفصي أمير تونس؛ وقبل سقوط هذه المدينة، توجه ابن الأبار على رأس سفارة من قبل زيان، أمير بلنسية(42)، وأنشد الأمير الحفصي سينيته المشهورة(43) طالبا منه النجدة، عازفا على الوتر الديني لاستمالته والشرف والعرض وغيرها من الرموز... وفيها يبكي ما حل بالمدينة من خراب، وبأهلها من ذلة، وبمعالمها الدينية من تدنيس، ونسائها من انتهاك للأعراض، وفيها، وهذا المهم، يحن إلى ماضي المدينة ويتلهف على نعيم العيش الذي عزب وغرب:

وأربعا نمنمت أيدي الربيع لها ... ما شئت من خلع موشية وكسى(44)
كانت حدائق للأحداق مونقة ... فصوح النضر من أدواحها وعسا
وحال ما حولها من منظر عجب ... يستجلس الركب أو يستركب الجلسا
سرعان ما عاث جيش الكفر واحربا ... عيث الدبى في مغانيها التي كبسا
وابتز بزتها مما تحيفها ... تحيف الأسد الضاري لما افترسا

* * *

فأين عيش جنيناه بها خضرا ... وأين غصن جليناه بها سلسا
محا محاسنها طاغ أتيح لها ... ما نام عن هضمها حينا ولا نعسا

* * *

لهفي عليها إلى استرجاع فائتها ... مدارسا للمثاني أصبحت درسا

إنها مدينة العيش الأخضر، ألبسها الربيع حللا مزركشة وثوبا قشيبا، كانت حدائق للنواظر، تحتوي على كل منظر بهيج، فإذا بجيش الكفر يعيث فيها، وتمحي تلك المحاسن وتعبث بها العوادي، وتصير مقفرة موحشة.

---

(41) انظر ترجمته في : **النفح**، ج. 4، ص. 500 وما بعدها.
انظر أيضا مقدمة ديوانه.

(42) انظر عنان : **الموحدون بالأندلس**، ص. 393.

(43) اعتبرت هذه القصيدة نموذجا، احتذاه عدد من الشعراء، انظر مقدمة الديوان، ص. 11.

(44) الديوان، ص. 396، تحقيق : عبد السلام الهراس.

هكذا يقارن الشاعر بين ماضي المدينة المشرق وحاضرها الكئيب المقفر، متلهفا متحسرا على ذلك الماضي، تلك اللهفة التي تتحول إلى آهات وتأوهات مكررة، تجلى حزن الشاعر العميق وأساه المدمر، لما أصاب تلك المدينة ـ الرمز. فالتجربة ليست فردية خاصة بابن الأبار، وإنما هي تجربة الأندلسيين عامة؛ لكن ابن الابار ـ كابن عميرة ـ أكثرهم ذهولا وصدمة لما حل بها:

كزعزع الريح صك الدوح عاصفها ... فلم يدع من جنى فيها ولا غصن[45]
واها، وآها، يموت الصبر بينهما ... موت المحامد بين البخل والجبن

لقد أصبحت المدينة ـ كما قال د. جمعة شيخة ـ موطن المتناقضات[46]: فهو يحبها ويكرهها في نفس الوقت، وإن كان ابن عميرة[47] قد سبقه إلى هذا الموقف، كما سلف ذلك. يقول ابن الأبار:

بلنسية، ياعذبة الماء والجنى ... سقيت وإن أشقيت صوب الرواجس
أحب وأقلى منك حالا وماضيا ... بموحشة موتا، بعهد الأوانس
ومن عجب أن الديار أواهل ... وأندبها ندب الطلول الدوارس

فانظر إلى هذا الجمع بين إحساسين متناقضين: «الحب» و«القلى» في بيت واحد، يحب منها ماضيا، ويكره حاضرا، يحب منها عهد الأوانس، ويكره منها الوحشة التي تكاد تكون موتا.

لكن الشاعر يعود لاستنكار هذا التناقض في البيت التالي، ويتعجب من ندبه لهذه الطلول الدوارس، رغم أنها أواهل، لأن أهلها، وهم في ظل الاستعباد والذل، أشبه بالإقفار واللاوجود.

إن ما يندبه الشاعر هو الماضي المليء بالعزة والكرامة ماضي المدينة المجيد، أهلها في ظل الحرية والعزة. إنه ماضي الشاعر الذي أصبح الآن أطلالا دارسة في نفسه.

---

(45) الديوان، ص. 320.
(46) القيمة الوثائقية لديوان ابن الابار، **مجلة دراسات أندلسية**، ص. 48، العدد 2، عدد خاص بابن الابار.
(47) انظر د. بنشريفة، **ابن عميرة حياته وآثاره**، ص. 232ـ233.

وإذا كان بعض النقاد يرى أن الشاعر لا يمكنه أن يجمع بين إحساسين متباينين[48]، ورؤيتين متناقضتين في قصيدة واحدة (الحب والكره)، فإن ابن الابار قد فعل ذلك في هذه القصيدة كما فعله ابن عميرة قبله، لكنه ليس التناقض الذي يهدم ويفكك القصيدة، وإنما هو التناقض الذي يزيدها تماسكا، التناقض الذي يغني، لأنه يولد الغرابة والمفارقة[49] ويكثف التجربة تكثيفا عميقا ومركزا.

فهو قد أتى بالفعلين المتناقضين في الشطر الأول: الحب/القلى، وفي نفس الشطر: الماضي/الحال[50]، ثم أتى في الشطر الثاني بما يناسب فعل «الكره» ويناسب الزمن الحاضر «الحال» وهو: «موحشة موتا»؛ وفي الشطر الثاني أيضا أتى بما يناسب فعل الحب والزمن الماضي وهو: «عهد الأوانس» وفي هذا غاية الإيجاز والإيحاء والشعرية[51].

مما يدل ـ في العمق ـ على عدم وجود التناقض، بل هو شعور الحب الطاغي الذي استولى على الشاعر ـ لهذه المدينة ـ بدليل النداء في البيت الأول:

بلنسية، يا عذبة الماء والجنى ... سقيت، وإن أشقيت صوب الرواجس

وهو نداء مشحون بعاطفة الحب والوجد. فقد حذف أداة النداء (يا) لقربها من نفسه (بلسنية)؛ ثم ناداها بالصفة والنعت «يا عذبة الماء والجنى»، مستعملا «يا» للبعيد، ثم دعا لها في الشطر الثاني من البيت: فهي بعيدة قريبة في نفس اللحظة، حبيبة مكروهة في نفس الآن، فمثل هذا التناقض في المشاعر ـ ظاهريا ـ يزيد ويؤكد ذلك الحب الجارف ويعمق وحدته وشموليته.

كما أن مثل هذا التنوع الأسلوبي بين إخبار وإنشاء، والتراوح بين التعجب والدعاء والاستنكار والنداء بين الحب والكره... إلخ، ينفي الرتابة عن القصيدة ويكسبها غنائية عالية[52].

(48) على سبيل المثال: انظر ما قاله د. مجيد السعيد في كتابه: **الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين**، ص. 96—97.
ه انظر محمد النويهي: **قضية الشعر الجديد**، دار الفكر، ط.2، 1971، ص. 117.
ه انظر يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة العربية**، ص. 372 وما بعدها.

(49) عند حازم الغرابة والمفارقة هي هدف الشعر للتأثير في المتلقي، انظر **المنهاج**، ص. 91.
ه انظر باب المقابلة في **نضرة الإغريض...**، ص. 25، وفي **تلخيص المفتاح**، ص. 286.

(50) الحال الحاضر.

(51) يقول درويش الجندي: «إن الرمزية بالمفهوم العربي تعتمد على ركنين: ـ الإيجاز ـ وغير المباشرة في التعبير...»
ه انظر **الرمزية في الأدب العربي**، ص. 164.

(52) انظر **الغربة المكانية في الشعر العربي**، ص. 38.

كما تظهر هذه الأساليب التوتر والتمزق الذي يعانيه الشاعر، وعدم استقراره النفسي وتوقد تجربة الحنين في وجدانه لهذه المدينة... وفي هذا السياق، يقول عبده بدوي: «... فعدم التماسك[53] يؤدي إلى كثرة التعامل مع أدوات الاستفهام، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة، والانفجارات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللين والمد والأصوات المتقدمة في الفم شيئا طبيعيا ــ وأظهر ما يكون هذا في القافية»؛ ويضيف: «وكثيرا ما تكون القوافي مكسورة، لأن الكسر يساعد على الشكوى والأنين والانكسار...»[54].

إن الشاعر ــ وهو بإفريقية ــ قرب البلاط الحفصي لم ينس أبدا بلنسية: فالحنين يعاوده باستمرار، وهو لا يستطيع ــ مهما حاول ــ إخفاء مشاعره الزاخرة باللهفة والحنين والحسرة :

رام أن يخفى الغرام ولكــن لم يجد من إبداء خافية بـدا[55]
كلما هبت الصبا ذكر الشو ق ففاضت عيناه شوقا ووجـدا

ومما يزيد هذه المشاعر توقدا استعراض الشاعر لأماكن الذكريات بالمدينة، كالرصافة والمصلى والبساتين والملاعب والجنان... فتزداد حسرة الشاعر وتتوهج التجربة، فيبدع في لغته وتعبيره، ويقلب الحدود والمتشابهات. فـ«الحيا» يغبطه على سكب أدمعه، والورق تحسده على ندب ربوعه، وليس العكس كما هو معهود.

أنوح حماما كلما ذكر الشـرق وأبكـي غماما كلما لـمـع البرق[56]
ويغبطنـي في سكب أدمعي الحيـا وتحسدنـي في ندب أربعـي الـورق

لقد صير صفة «الندب» ملازمة له أكثر من الحمام كما صير صفة «السكب» أقوى فيه من عنصر المطر، الذي هو مشبه به عادة.

وهو يكثف ويرمز ويوحي ويحذف، فـ«ينوح حماما» لا «كنوح الحمام»؛ وهو «يبكي غماما» لا كما يسكب الغمام.

---

(53) استئناف لحديثه عن توتر الشاعر الغريب.

(54) من المرجع السالف، ص. 39.

* في ديوان ابن الابار نسبة كبيرة من القصائد ذوات القوافي المكسورة منها هذه القصيدة التي نحللها.

(55) الديوان، ص. 175ــ176.

(56) انظر تلك الأبيات في الديوان، ص. 392.

إنه يبالغ في حذف أداة التشبيه «الكاف» ووجه الشبه، حتى يكاد يوقن في ذهن القارىء أنه هو الحمام النادب، وهو المطر الساكب، مستعيضا عن كل تلك الإشارات بالتمييز: «حماما» و«غماما».

وقد سبق أن وظفه الشاعر في قصائد أخرى غير هذه، كما سنجده في شعر ابن خاتمة وابن الخطيب ويوسف الثالث؛ وهو في رأينا يحقق غاية جمالية وشعرية عالية، لما فيه من إشارة ورمز وتكثيف وإيجاز.

وإذا كان د. مفتاح يرى أن التشبيه المقلوب سينتهي أمره(57) مستقبلا لعدم توفر الجانب المعرفي فيه، فإنه يطرح إشكالية هنا هي تقاطع العلم والشعر، بل ويثير إشكالية أساسية ترتبط بالمنظور المنهجي بأكمله عنده، ويطرح التساؤل التالي:

هل الجانب المعرفي في الفن هو الغاية الأولى؟ وهذا سؤال قديم ومستهلك، لكنه يعود إلى الواجهة اليوم.

فعندما أقول: «بدا غروب الشمس شاحبا كغروبي»، لا يكون توظيفي لهذا التشبيه إظهار الجانب المعرفي بقدر ما يكون إظهار الجانب النفسي والجمالي ثم المعرفي، منظورا إليه من الرؤية الداخلية. إنني لا أقصد ـ مثلا ـ من هذا التشبيه تقديم معرفة جديدة بأن غروبي أوسع وأشمل من غروب الشمس...

وكذلك الأمر في أبيات ابن الأبّار، عندما عكس التشبيه. فالمعرفة العلمية غير المعرفة الشعرية: الأولى يقينية، والثانية احتمالية(58).

جوانب فنية في هذه القصائد:

يتضح مما تقدم أن الحنين في العهد الموحدي الأول توجه إلى المعاهد، وأماكن الذكريات، ووصف جمال الطبيعة والمدينة الأصلية، مسقط رأس الشاعر.

أما في العهد الأخير، فقد امتزج بالاستصراخ وبكاء المدن المنكوبة؛ أما صورة الأندلس، الوطن المغادر، فقد تمثلت في كل هذه القصائد بصورة الجنة الضائعة

---

(57) مفتاح : **مجهول البيان**، وكذلك أثناء مداخلة له في ندوة حول المنهجية التي نظمتها كلية آداب الرباط بمراكش سنة 1989.
• انظر درويش الجندي، **الرمزية في الأدب العربي**، ص. 118.
• فعند بعض النقاد والبلاغيين العرب أن المجاز أقوى من الحقيقة.

(58) وعند عبد القاهر الجرجاني : «ومن شأن الاستعارة، أنه كلما ازداد التشبيه فيها خفاء، زادت الاستعارة حسنا...»
• انظر **دلائل الاعجاز**، عبد القاهر الجرجاني، ص. 246.

التي عرف فيها الشاعر أجمل مرحلة من حياته، والتي ولت إلى الأبد، صورة متواترة لا يمل الشاعر من تكرارها.

ومما تجدر ملاحظته أن الحنين لدى شعراء العهد الموحدي الأول كان حنينا فرديا، هاجسا شخصيا. أما في العهد الأخير، فقد حل ضمير الجمع المكان المركزي وهيمنت التجربة الجماعية، خاصة عند حازم، حيث يعرض تجربة شاملة، ومعاناة عامة يود من الممدوح أن يجد له حلا، ويعيد الأمور إلى نصابها، لتستقر النفوس وتهدأ الأوضاع ... وكذلك نجد عند ابن عميرة المخزومي في وصف حنين الأندلسيين بصفة عامة.

كما أن هذه القصائد تتراوح ـ على العموم ـ بين البساطة في التناول والتعبير إلى حد النثرية كما عند ابن سعيد، وبين العمق وحرارة العاطفة وتوظيف الرمز كما في شعر ابن عميرة وابن الابار وحازم. إلا أن هذا الأخير أكثرهم إشارة، حيث تستدعي معانيه إعمال الذهن وكذلك لبعض الغموض المتولد من كثرة التوظيف للضمائر وغموض العائد فيها، وكذلك للصنعة والتركيب الخاص للغة هذا الشاعر. أما حنينيات الرصافي البلنسي، فتمتاز كما قال إحسان عباس بالرقة الآسرة(59).

لكن كل هذه القصائد بصفة عامة مشحونة بحرارة التجربة وتوهجها، ويمكن تلخيص بعض الثوابت الدلالية لهذه القصائد كما يلي:

1 ـ هناك تواجد فريد للماضي مع الحاضر، وكأن في هذا التواجد انتصارا على الزمن وإحياء له، مما يكشف عن الرغبة الدفينة في الخلود، الضاربة بجذورها في أعماق كل إنسان.

فاستعادة الماضي شعرا، واسترجاعه عن طريق المحاكاة يبعث ذلك الارتياح مع الحسرة الذي تحدث عنه حازم: «فكأن(60) الشاعر يريد أن يبقى ذكرا، أو يصوغ مقالا، يخيل فيه حال أحبابه، ويقيم المعاني المحاكية لهم في الأذهان مقام صورهم وهيئاتهم، ويحاكي فيه جميع أمورهم حتى يجعل في المعاني أمثلة لهم ولأحوالهم...».

2 ـ إن استرجاع الماضي شعرا ـ بواسطة الذاكرة ـ كأن فيه إيهام باستعادته، فيخلق ذلك الوهم والسرور والفرحة، لكنه سرور ممتزج بالحسرة الدائمة.

(59) انظر المبحث الخاص بالرصافي البلنسي.
(60) المنهاج، ص. 249.

3 ـ إن الحسرة ميزة القصائد الحنينية عامة(61)، لأن التواجد محكوم بالتقاطع(62). فالزمن الشعري يتقاطع مع الزمن الواقعي، لكن الشاعر يلغي الفواصل، مستخدما أدوات وصيغا تفيد الاستمرارية والحضور.

فكما يتواجد الماضي مع الحاضر في الشعر، يتقاطع معه في الواقع النفسي. فالحاضر ليس استمرارا للماضي، بل هو قطيعة(63). ومن أجل ربط الماضي بالحاضر، يعمد الشاعر ـ غالبا ـ إلى خلق واسطة للتواصل، تختلف نوعيتها ورمزيتها من شاعر إلى آخر : فتارة هي الحبيب، وتارة هي الحمام، وأخرى هي البرق أو الرفيق أو غير ذلك من الرموز والوسائط، وأحيانا يختلق الشاعر هذه الواسطة، ويتوهم مخاطبا لتأنيس وحدته وغربته.

4 ـ تمزُّق الشاعر بين الماضي المتحسر عليه والواقع المرفوض استدعى لغة إنشائية تتراوح بين أساليب متباينة متوترة مشحونة بالانفعال، إظهارا لتوتر الشاعر وتمزقه، وهي الاستفهام والتمني والترجي والنداء... وكلها خرجت عن معانيها اللغوية الإبلاغية، لتُوظَّف في معان أخرى استدعاها سياق التفجع والندب والبكاء والحسرة والإنكار والتقريع والسخرية والتعجيز... الخ، سخرية من الأقدار والأوضاع والأحوال المتناقضة والمفارقات المفجعة للزمن، سخرية من عبثية الزمن.

5 ـ هذه المقاومة للزمن عن طريق الشعر، وهذا التثبيت للتجربة في الوجدان ـ المبدع والمتلقي معا ـ استدعى لغة خاصة وأدوات متميزة أهمها التكرار. فالتكرار، كما يقول «ياكبسون» في كل مستويات اللسان، يكمن جوهر التقنية الفنية الخاصة بالشعر، في الرجوعات المتكررة»(64).

وفي هذا السياق، وعن أهمية هذا المكون في الشعر، يقول شتايجر في كتابه «أسس الشعرية» إن ما يحفظ الشعر الغنائي من خطر التحلل إنما هو التكرار، لكن نوعا خاصا من التكرار هو الذي يعطي وحدة لكل أنواع الشعر وأكثرها شيوعا هو الايقاع.»(65).

(61) L'irréversible et la nostalgie, p. 214

(62) انظر عبد السلام بنعبد العالي : **هايدغر ضد هيجل**، ص. 112. وما بعدها.

(63) انظر باشلار في رده على برجسون عن الاستمرارية والقطيعة في كتابه **حدس اللحظة**، ص. 100. ترجمة رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر.

(64) ياكبسون في : Questions de Poétique, Paris, 1973

(65) في صلاح فضل : **ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة**، ص. 16ـ17. مهرجان المربد 1989.

الفصل السابع

بحثا عن البديل

تمهيد

المبحَث الأول : الحنين إلى ربوع الماضي (شعراء مقلون)

المبحَث الثاني : يوسف الثالث

- غربة الفروسية
- حنين إلى الألفة المبددة

خلاصة

تمهيد

هناك صورتان يمكن استخلاصهما من مؤلفات ابن الخطيب حول واقع الأندلس في العهد النصري.

1 ـ صورة الازدهار الثقافي، كما يعرضه ابن الخطيب، خاصة في الإحاطة من خلال المجادلات والمناظرات بين العلماء[1] وسرد عناوين الكتب وأنواع العلوم المدرسة، بحيث نستشف منها مستوى عاليا في التفكير الفقهي والأصولي، كما نطلع منها على طريقة الجدال والمنهج ومختلف مظاهر الحياة الفكرية. وهي صورة تكاد تعيد إلى أذهاننا المجد العلمي الذي كان بقرطبة واشبيلية وغيرها من المراكز الثقافية.

2 ـ هذه الصورة المشرقة تقابلها صورة أخرى كئيبة ومظلمة عن الجانب السياسي الداخلي والخارجي ؛ فكأن هناك انفصالا وانفصاما بين العلم والحياة، بين الواقع والفكر، تباين صارخ ومفجع بين الحدين[2].

لقد كان ذلك الجانب العلمي الرفيع يقف على شفا واقع سياسي هار، وتيار تناقضات، جرفه وجرف الوجود العربي كلية إلى النهاية المحتومة[3].

---

(1) انظر بالخصوص في **الإحاطة**، ج. 2، ص. 602، نصا طويلا حول مشكل أصولي تجادل فيه العلماء، في ثنايا الترجمة الموسعة التي أوردها للمقري الجد.
ـ انظر أيضا في، ج. 2، ص. 202ـ214ـ225.
ـ انظر بنشريفة حيث يقول في مقدمته لديوان ابن فركون : «إن قيمة هذا الديوان تتجلى في شهادته أن الشعر الأندلسي حافظ على فخامته التي كان يظن أنها انتهت بانتهاء عصر ابن الخطيب وابن زمرك»، ص. 8ـ9.

(2) عن هذا التباين بين العلم والسلوك الأخلاقي انظر ترجمة أحمد بن صفوان في **الإحاطة**، ج. 1، ص. 221ـ232.
ـ انظر أيضا **نهاية الأندلس**، لعنان، ومقدمة **الإحاطة**، ص. 21ـ24.

(3) انظر مقدمة **الإحاطة**، ص. 52.

لقد تحدث ابن الخطيب، من خلال رسائله(4) التي كان يحررها خصوصا بعد الغزوات والانتصارات، عن المناوئين للدولة النصرية، عن صراع النصارى الذي اشتد. فمن غزوة إلى أخرى، ومن انتصار جزئي إلى هزيمة، ومن ثورة إلى أخرى، من مؤامرات لا تنتهي إلا بانتهاء دولة الإسلام هناك، بأسلوبه الفني والمكثف وقدرته الخارقة على الاسترسال.

فعن فساد الأخلاق السياسية والاجتماعية، يكفي أن نراجع ما يرويه ابن الخطيب في الإحاطة عن الصراعات السياسية والدسائس الرهيبة التي تحبك خيوطها في الظلام، والمحن التي تعرض لها كثير من الأعلام، وفيهم بعض العلماء والأدباء بسبب وشاية حاسد أو موجدة رئيس(5). ويكفي أن نستشهد بمصرع ابن الخطيب نفسه كأكبر عبرة من عبر ذلك الزمان، وضحية من أكبر ضحايا تلك المؤامرات.

كما أن في ديوان يوسف الثالث، ملك غرناطة، تصويرا لجانب من تلك الصراعات والدسائس، عبر عنها شعرا، كما عبر عن إبعاده من غرناطة ــ مقر ملكه ــ وسجنه، وغيرها من الأحداث التي فصلها أستاذنا الدكتور بنشريفة في مقدمته لديوان ابن فركون(6).

إزاء هذا التناقض بين مستوى الحياة الثقافية العالية ومستوى التفكير السياسي المريض والاجتماعي العاجز، لم يجد كثير من الأعلام بدا من الرحيل والهجرة صوب المشرق ــ غالبا ــ فرارا من التقلبات السياسية وبحثا عن الاستقرار والأمن أو تأدية لفريضة الحج واعتصاما بالديار المقدسة.

وفي «الإحاطة» كما في «الكتيبة الكامنة» لابن الخطيب، ذكر عدد كبير من هؤلاء العلماء والخطباء والصوفية والشعراء الذين اتخذوا الرحلة ميمما لهم. فهو كثيرا ما يقدم بعض من يترجم لهم بهذه العبارة : «رحلة هذا الزمان» أو «رحلة العصر»، منهم من يعود إلى الأندلس، ومنهم من لا يعود(7).

(4) انظر في **الإحاطة**، خاصة في آخر الجزء الأول وبداية الثاني
• انظر أيضا **النفح**، ج. 4، ص. 510 وما بعدها، نقلا عن **جنة الرضى**...، لابن عاصم.

(5) انظر **الإحاطة**، ج. 1، صفحات : 317ـ324ـ411ـ412ـ541...

(6) انظر الدراسة الوافية التي صدر بها د. بنشريفة هذا الديوان، انظر، ص. 37 مثلا وما بعدها.
• انظر أيضا دراسته الشاملة لشعر البسطي، حيث تتبع كثيرا من الأحداث وحللها من خلال شعره على سبيل المثال الصفحات : 98ـ99ـ100ـ120ـ134 وما بعدها. وقد ألقى كثيرا من الأضواء على تلك الفترة الوسطى من الحكم النصري والتي تعد غامضة، ومعتمدة أيضا على بعض الوثائق القشتالية.

(7) انظر خاصة **الكتيبة الكامنة**، انظر على سبيل المثال التراجم التالية : 23ـ82ـ91.

إن الرحلة إلى الشرق أصبحت البديل الوحيد للواقع المنهار، خاصة عند المتصوفة والزهاد الذين قويت حركاتهم في هذا العهد(8).

فالغرب لم يعد ذلك الرمز المشع، كما كان في الماضي، والأندلس توشك أن تغرب شمسها، فكان أن توجه الشعراء بحنينهم وأشواقهم الجارفة إلى رمز آخر، إلى المشرق :

حنينـــا إلـى أحـمد الـمصطفـى   وشوقـا يـهيـج الضلـوع استعـارا(9)

كما عند ابن جبير، من قصيدة يفضل فيها المشرق على المغرب :

لا يستـوي شـرق البلاد وغربهـا   الشـرق حاز الفضل باستحقـاق
انظر [إلى جمال الشمس] عند طلوعها   زهـراء تعجب بهجـة الاشـراق
وانظـر إليهـا بعد الغروب كئيبـة   صفـراء، تعقب ظلمـة الآفـاق(10)

أجل! لقد توجه الشعراء إلى مطلع الشمس ونور النبوة والإشراق الروحي، إلى الديار المقدسة.

وسوف نعرض النماذج التي تمثل هذا الحنين الديني، لكل من ابن الصباغ وابن خاتمة، وشعراء آخرين مقلين. أما ابن الخطيب، فسوف نفرد له دراسة مستقلة، وكل ذلك سيرد في حينه.

أما الآن، فسنعمد إلى بعض النماذج التي تجلي الحنين مطلقا إلى الماضي والمعاهد والديار، وتصور الغربة عند بعض شعراء «الكتيبة»، ونقف وقفة عند الملك يوسف الثالث.

لقد أورد ابن الخطيب في الكتيبة تراجم عدد من الخطباء والصوفية والقضاة. ورغم أن أشعارهم قليلة وضعيفة فنيا، إلا أنها تكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء إلى

---

(8) عن الحركة الصوفية في القرن الثامن انظر أطروحة محمد مفتاح، **التيار الصوفي والمجتمع في الأندلس والمغرب**، مرقونة بكلية آداب الرباط : 9، 218، مفت، وكذا مقدمته لتحقيق ديوان ابن الخطيب .

(9) **الإحاطة**، ج. 2، ص. 235، البيت وارد في قصيدة ابن جبير التي نظمها وقد شارف المدينة المنورة.

(10) ابن جبير سابق، على هذا العهد، استشهدنا به استئناسا،
• انظر ترجمته في **الإحاطة**، ج. 2، ص. 232 وما بعدها، وأثناء ذلك يورد له ابن الخطيب رأيه في تفضيل الشرق لأنه هو الأصل، فالمغربي لا يكمل دينه إلا بزيارة الأماكن المقدسة، حيث الأصول والجذور، وقد جاءت هذه الأبيات في أعقاب قصائد ومقطوعات قالها متشوقا إلى الديار المشرقية.
• انظر أبياتا لابن جبير في الغربة : **النفح**، ج. 2، ص. 368.

الحياة والناس وأخلاق العصر، وهي رؤية ازدادت تشاؤما عما عرضنا له، لدى شعراء القرن الخامس فما بعده. فتلك النظرات تشكل خلاصة لرؤية العصر.

ويلخص محمد بن شعبة الغساني نوائب الدهر في ثلاث : فراق الأهل، وفراق الديار والأوطان(11)، وهو الأقنوم الثلاثي الذي دار عليه شعر الحنين برمته.

من ذلك تلك الأبيات للخطيب الصالح، **أبي إسحاق إبراهيم العاصي**، الذي نظر إلى الدنيا، فاعتبرها كجيفة والناس كلابا، لا تستحق ما يبذل من أجلها من حرص :

دنياك مهما اعتبرت فيها كجيفة عرضة انتهاب(12)
إن شئتها فاحتمل أذاها واصبر عليها مع الكلاب

نفس الرؤية عند الخطيب **أبي خميس** الذي يحذر في وصيته من الناس وينصح بتجنبهم وعدم الركون إليهم، لأن من أخلاقهم إلحاق الأذى والضرر؛ يقول بعد أبيات :

إنما الناس في زمانك يا صاح فريق مغرى بضر فريق(13)

وإذا مني الإنسان بغربة، فما عليه سوى خفض جناح الذل والمداراة والميل مع الرياح حيث تميل، كما عند أبي **القاسم بن أبي العافية** ينصح :

وإذا منيت بغربة فاخفض جناح الذل واخضع ظاعنا ومقيما(14)
إن الغريب لكالقضيب تحيرا إن لم يمل للريح عاد رميما

هذه النصائح التي تتكرر بمداراة الناس ومسايرتهم اتقاء لشرهم، يتكرر عند غير هذا الشاعر(15).

وفرارا من هذا الواقع المتردي، رحل كثير من الشعراء ــ كما سلف الذكر ــ وأخذوا في رسم عالم بديل حنوا إليه، وتوجهوا إليه بأشعارهم(16). ومن لم يستطع

(11) انظر أبياته في الكتيبة، ص. 116ـ117.
(12) الكتيبة الكامنة، ص. 33.
(13) نفسه، ص. 31.
(14) نفسه، ص. 178 و180.
(15) انظر مثلا، ص. 57 وص. 35.
(16) انظر مثلا أبيات أبي عبد الله السكوني، ص. 61 في الكتيبة.

ذلك، رحل مجازا في شعره كما فعل ابن الصباغ وابن خاتمة وابن الخطيب وغيرهم كثير.

لقد أثرت قصيدة التصوف والحنين الديني في قصيدة الحنين إلى المعاهد والديار والماضي مطلقا. لقد امتزجت اللواعج بالأشواق المبهمة، كما نجد عند معظم شعراء هذا العهد وشعراء العهد الموحدي ـ قبله ـ الذين أورد ابن الخطيب كثيرا من أشعارهم، لا يسمح المجال بإيراد أمثلة كثيرة منها. فهي أدخل في باب التصوف منها في باب الحنين، كما في قصيدة طويلة **لأحمد بن صفوان**(17) من أهل مالقة:

حديث الأمان في الحياة شجون ... وإن أرضاك شأن أحفظتك شؤون(18)
يميل إليها جاهل بغرورها ... فمنه اشتياق نحوها وأنين
تجاف عن الدنيا، ودن باطراحها ... فمركبها بالمطمعين حرون

وفيها ذكر للمعاهد والملوك والذين غبروا، وفيها ذكر لمنازل نجد وتهامة وديار هند... إلخ. وكلها إشارات رمزية لأشواقه وحنينه إلى النجاة التي لن تتحقق إلا بالتوجه إلى الله والتعلق برحمته.

وهذا يظهر أن الشعراء أخذوا يتوجهون إلى البديل الديني كحل وحيد. وهناك إحساس عام يسري في هذه القصائد، هو الإحساس بالذنب والوزر، وشعور التقصير في الدين، بسبب ما ارتكب من المعاصي والذنوب، وأنه أساس ما أصاب المسلمين بجزيرة الأندلس وإخراجهم من تلك الجنة، حيث لا تتحقق النجاة إلا بالرجوع إلى المنبع الروحي وطلب الغفران. فاقتران الشكوى من الناس والأوضاع بالدين والتصوف(19) يظهر ـ أيضا ـ مدى اليأس الذي استولى على النفوس، والأمل الذي خبا في القلوب، من أية محاولة ترقيع أو إصلاح، بل أصبحت تلك القيم مجرد مثل يتطلع إليها الشعراء ويحنون إلى زمن سادت فيه تلك القيم، زمن الماضي، زمن النبوة والصفاء الروحي وزمن المستقبل كتطلع وحنين وانتظار، كحدوث معجزة أخرى أو

---

(17) عاش في أواخر العهد الموحدي، حيث ذكر ابن الخطيب أنه التقى بابن عبد الملك المراكشي، **الإحاطة**، ج.1، ص. 121-132.
• انظر أيضا في **الكتيبة**، ص. 107 وما بعدها وص. 124 ـ 125 وما بعدها.

(18) يقول ابن الخطيب إنه نظم هذه القصيدة الطويلة في التصوف بإشارة من الخطيب ولي الله أبي عبد الله الطنجالي، كلف بها القوالون والمسمعون بين يديه (انظر المصدر السالف).

(19) انظر أطروحة د. محمد مفتاح، **التيار الصوفي والمجتمع**..، ص. 431-448.

ربما استعادة ذلك الزمن ولو حلما وصورة. ولم يقتصر هذا التوجه إلى المشرق والحنين إليه على أشعار الشعراء بل اكتسب صبغة رسمية، وعادة نهجتها الدولة تمثل في تلك الأمداح التي كانت تنشد ليلة ميلاد الرسول سواء في المغرب أم الأندلس. ففي عهد المرينيين، كانت ترسل الرسائل مع الزائرين والحجاج إلى ضريح الرسول، طلبا للشفاعة والغفران، أو يكلف السلاطين أحيانا الشعراء بنظم قصائد في المناسبات الدينية[20]، خاصة في ميلاد الرسول. وقد نظم ابن الخطيب قصائد عديدة في الأمداح النبوية بإيعاز من بعض ملوك المغرب والأندلس[21].

---

(20) انظر الإحاطة، ج. 2، ص. 295، انظر أيضا درر السمط لابن الابار، تحقيق عبد السلام الهراس وسعيد أعراب.

(21) انظر التمهيد لهذه القصائد في ديوان ابن الخطيب.

المبحث الأول

الحنين إلى ربوع الماضي

الأهل ـ الوطن ـ الشباب والمرأة

من هؤلاء الراحلين الذين ذكرهم ابن الخطيب **ابن جزي الكلبي**[1] الغرناطي. فقد ضرب بالسياط ظلما، حسبما ذكره ابن الأحمر، وأورد له قصيدة في الحنين، وشكوى من أهل غرناطة، وغدر الزمان.. نجتزىء منها بهذين البيتين:

ذهبت حشاشة قلبي المصدوع   بين السلام، ووقفة التوديع[2]
ما أنصف الأحباب يوم وداعهم   صب يحدث نفسه برجوع

وأورد له ابن الخطيب كذلك قصيدة طويلة، استعار أشطارها الثانية من امرىء القيس:

أقول لحزمي أو لصالح أعمالي   «ألا عم صباحا أيها الطلل البالي»[3]

وهي طويلة، تحدث فيها عن الشيب والدهر والزمان المتحول، وتشوق فيها إلى الديار المقدسة، حيث قبر الرسول والتربة المقدسة.

ومن الذين استقروا بالمشرق أيضا، القاضي **إسماعيل بن هانىء**[4]، يتشوق إلى دياره، ويحن إلى وطنه، ويبكي الأطلال والربع الخالي:

---

(1) انظر ترجمته في **الإحاطة**، ج. 2، ص. 256 وما بعدها وج 1، ص. 157، وفي **الكتيبة**، ص. 96.

(2) انظرها كاملة في **نثير فرائد الجمان** لابن الأحمر، ص. 195 وما بعدها.

(3) من قصيدة امرىء القيس، التي تقرن بمعلقته في الجودة مطلعها :

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي   وهل يعمن من كان في الغصن الخالي

والديوان، ق. 54.

(4) ذكر ابن الخطيب أنه استقر بالشام ودرس بمدينة حماة (توفي 771)، **الكتيبة الكامنة**، ص. 111 وما بعدها.

أتعرف ربعا للتواصل قاويا[5] عفت آية إلا الصوى[6] والأواريا[7]
تعاور فيها كل عاس[8] مجلجل وجرت عليه الرامسات السوافيا
بكت برباه للسحاب مدامع فلما وهت، ألقت عليه المآقيا
ولما دعا داعي الفراق وأجهشت قلوب تلقت من يد الشوق فاريا[9]
وأصبح داعي الشوق لأيا مسيره وداعي التنائي ناعب السرب ضاويا
ظللت ترجي الوصل منه ولم تكن له قبل إلمام التفارق راجيا

أما الكاتب **عبد السلام يوسف الأنصاري**[10]، فقد آثر الرحيل بدوره، بعد أن تنكر له الدهر، وفارق الربع المحيل، فنضب جمامه، وأتاه بتونس حمامه، كما قال ابن الخطيب، وقد أورد له قصيدة يلغز في الوطن:

أحاجيك ما شيء إذا ما ذكرته «سما لك شوق بعدما كان أقصرا»[11]
تسير له الركبان، شرقا ومغربا وشوقا له، ما إن تمل من السرى
يحن له من كان مثلي نازحا ويهواه حقا كل من وطىء الثرى
ومن عجب أن ليس يهوى لحسنه ولكن لأمر سره شمل الورى

لقد صار الوطن أحجية ولغزا عند الشاعر النازح الغريب، صار حكاية تروى، تسير له الركبان شرقا ومغربا ويحن إليه كل نازح غريب، عانى مثل ما عاناه الشاعر من البعد والنوى.

وعن الكاتب **أبي إسحاق ابراهيم الساحلي**، يقول ابن الخطيب: «جواب آفاق، ومحالف الرفاق، ومنفق شعر الشعر كل النفاق... ولما أصاب الكساد شعره، فضل الارتحال إلى ملك السودان، فحل بها محل الخمر في القار»[12].

---

(5) قاويا : القواء، الأرض التي لم تمطر بين أرضين ممطورتين، وبلد قاو ليس به أحد.
(6) الصوى : والأصواء، الأعلام المنصوبة المرتفعة في غلظ، الحجارة المنصوبة ليستدل بها على الطريق.
(7) الأوار : بالضم، شدة حر الشمس، ولفح النار ووهجها، والعطش ويوم ذي أوار : ذو سموم وحر شديد.
(8) عاس : عس يعس عسّا، أي طاف بالليل.
(9) فاريا : فرى، يفري، قطعه، ويقال للشجاع ؛ ما يفري فريه أحد.
(10) انظر **الكتيبة**، ص. 205–206، هناك كلمة ساقطة بين (يوسف ـ الأنصاري)
(11) الشطر الأول من قصيدة امرىء القيس : مطلعها :
سما بك شوق بعدما كان أقصرا وحلت سليمى بطن قو فعرعرا
الديوان، ق. 21.
(12) **الكتيبة** : ص. 235 وما بعدها.

وأغلب ما أورد له في التشوق والحنين. منه هذه القصيدة التي سلك فيها ذلك المسلك البدوي، من ذكر الديار النجدية، والنساء البدويات، كما نجد عند مهيار الديلمي والشريف الرضي، وإن كانت القصيدة من حيث أسلوبها وقافيتها تنظر إلى قصيدة مشهورة لابن خفاجة[13]، بل وحتى في تعابيرها وصورها:

تـألق نجديـا، فحيـا وسلمـا[14] وناجى جفونـي، فاستهلت له دما
يرق ويخفى مثل جسمـي كـأن حذا حذوه في السقـم حتى تعلما
وطارح أحشائـي فأصبح خافقـا وعاد بأشواقـي فعـاد مضرمـا
وأوضح ثغرا كلمـا قطب الدجـى تهلـل فـي بهمائـه وتبسمـا
وجاد ديـار العامـرية بالنقـا جزاء لليلـى إذ أعارته مبسمـا
أبـارق، ذات الأبرقين، أحـاجـر منازل تيم بعد تيم أم الـحمـى[15]
وما لزمان نام مستغرق الـكـرى فما هب حتى سل ما كـان سلمـا
طواني الضنى طي السجل وشفـنـي فلم يبق مني السقم إلا توهـمـا
وودعت خلي والشبيبة راغمـا فلم أدر من أجرى دموعي منهـمـا
وجف ربيع العيش في مربع الصبـا غداة ذوى العود البهيـم وأثغمـا[16]
وقد كنت قبل اليوم أقتاد أبيضـا من العيس، مهما كنت أجنب أدهمـا
أغازل ليلى، تحت ليل شبيبتـي فأما وقد صاح الصباح فـمـا
ولي كبد، مهما رأى البرق وهـنـة تنفس من أحشائه وتكلـمـا
وإن ذكرت ليلى تطاير خافـقـا وإن هينم الحادي بنجد تلـوما
ويا لغريب أنجد الركب موضـعـا بأحبابه الأدنين منـه وأتهـمـا
رمـى بهم عرض الفلاة وإنـمـا رمـى مصميا أفلاذ قلبي إذ رمـى

لقد بعث هذا البرق النجدي[17] أشواقه، وعاد به إلى الماضي، فأعاد تلك الذكريات، مشتعلة متضرمة.

---

(13) انظر القصيدة رقم : 178 في ديوان ابن خفاجة، وهي طويلة في وصف الليل والبرق وفقدان الشباب، فهذه تكاد تكون نسخا لتلك.

(14) هناك أيضا قصيدة مشهورة لابن الخطيب، يشابه مطلعها هذا المطلع «تألق نجديا فأذكرني نجدا...»

(15) حاجر، ذات الإبرقين... أماكن بالجزيرة العربية.

(16) هذا المعنى يتردد عند ابن الخطيب.

(17) ابن خفاجة في مقدمة ديوانه يصرح باتباع طريقة مهيار والشريف الرضي، في الإشارة إلى الأماكن النجدية، وأسماء نساء، على سبيل إشارة والرمز...

ثم أخذ الشاعر في مخاطبة هذا البرق، الذي جال ديار العامرية، ديار ليلى، كما أخذ في نداء تلك الأماكن الحجازية : بارق، ذات الابرقين، حاجر، الحمى، منازل تيم... كل تلك المعاهد التي حالت بتحول الزمان[18].

كذلك تحول الشاعر، فذوى عوده وأضناه السقم وطواه طي السجل، وفقد خلانه وشبابه راغما، فلم يدر أي منهما كان الأسبق إلى إثارته، وبعث شجونه، وإسالة دموعه. لقد جف ربيع العيش في مربع الصبا، غداة فارق الشاعر شبابه وخلانه، كما جف في تلك المعاهد والديار.

ثم أخذ الشاعر في المقارنة بين الماضي الزاهر والحاضر الكئيب، يوم كان يقتاد العيس ويغازل ليلى، وهو يرفل في سواد ظل الشبيبة ؛ وها هو الآن بعد أن صاح به صباح الشيب قد فقد كل شيء، ولم تعد ليلى سوى ذكرى من ذكريات الماضي الغابر.

وكلما هينم الحادي بنجد، تلوم الشاعر، وأخذ في ندب غربته وتخلفه عن الركب الذي مضى بعيدا بأحبابه صوب تلك الأماكن، وهو كلما تذكر هذا المكان/الرمز كلما فاضت مدامعه، واهتاجت أشواقه.

إن ذكر الأماكن الحجازية، في هذه القصيدة، منازل تيم، حاجز، نجد، تهامة، وذكر اسم ليلى والأهل والركب الماضي بعيدا، كلها رموز إلى أشواقه العارمة المبهمة[19].

إنها ظاهرة ستصطبغ بها قصيدة الحنين في هذه العهود، خاصة عند ابن خاتمة وابن الخطيب، كما سنرى فيما بعد.

وهي ـ عندنا ـ تمثل نوعا من الاغتراب[20] اللغوي والشعري، بل إنهم يغتربون في مواضيع ينظمون فيها : فالشاعر يتغزل، ويشكو من شيء مبهم غير محدد، يذكر أسماء نساء، يذكر أماكن ذكريات، يتشوق إلى ديار الرسول، يعاني تجربة دينية مستعارة. وكل ذلك لا نجد له تفسيرا إلا ما نفهمه من قول حازم : «ما يبسط النفس أو يقبضها»[21].

(18) سلفت الإشارة إلى أنها طريقة تستوحى من مهيار الديلمي والشريف الرضي.

(19) انظر الهامش 18.

(20) انظر الماركسية والنقد الأدبي، ص. 54، حيث ترد النظرية الشكلية الرومنسية، التي نظرت إلى الفن بوصفه تغريبا للتجربة...

(21) انظر حازم في المنهاج، ص. 28.

ولهذا الشاعر قصائد أخرى في الحنين، تصطنع نفس الإشارة والرمز إلى تلك الأماكن الحجازية، كنجد وسلع، يتساءل فيها الشاعر عن وجهة الركب الذي مضى، تاركا الشاعر يحترق بأشواقه وتفيض دموعه مدرارا، كلما عاودته ذكرى تلك الأماكن المقدسة، منها :

دع العين تذري الدمع في طلل الربع فليس حراما أن أريق بها دمعي[22]
وحدث عن القوم الذين عهدتهم أحلوا بنجد، أم أقاموا على سلع
ذكرتك يا نجد ففاضت مدامعي وأي نصير للمحب سوى الدمع

وعلى غرار هذه الأشواق المبهمة إلى الماضي قصيدة **لأبي عبد الله محمد بن جعفر الأسلمي البلياني**[23]، مزج فيها بين حنينه إلى مغاني الماضي وحنينه إلى المرأة المحبوبة وديارها :

سباني من بين المغاني عقيقها ومن بينه انفضّت بعيني عقيقها[24]

* * *

غريب كئيب مستهام متيم جريح الجفون الساهرات غريقها
فهل عطفة ترجى، وهل أمل يرى لعودة أيام، تقضى أنيقها

لقد هيج النسيم أشواق الهوى إلى ديار تلك النازحة المحبوبة. إن بينه وبين من يحب حواجز المسافات والبعاد والفراق. فلا واسطة بين الذات العاشقة والمعشوقة سوى نسيم الصبا الذي يحمله الشاعر أشواقه وحنينه إلى تلك المرأة، ويشكو غربته الكئيبة وحبه المتيم وجرح جفونه...

هكذا استبدت بالشاعر الحسرة على الماضي، وتمنى وترجى عودة تلك الأيام التي تقضى أنيقها، داعيا لها بالسقيا من دموعه. ولنفس الشاعر قصيدة أخرى، فيها نفس اللواعج والأشواق للأحباب الذين نأوا، وجاروا عليه بالبعاد، حيث أصبح يعاني الوحدة والغربة، لا خل يؤنسه ولا جار، متلهفا على الدار التي خلت منهم، فأصبح من المستحيل تحمل حياة الوحدة والاغتراب.

(22) الكتيبة، ص. 235 وما بعدها.
(23) في بغية الوعاة البلياني، بالنون، (توفي 736)
(24) في البغية، ص. 65، البيت الأول مثقل بالصنعة.

لقد مضى حداة العيس، بقلبه ووجدانه كله، يوم رحل عنه الأحباب، فليتهم حملوا الجثمان الذي خلفوه وراءهم[25] في لغة كلها لهفة وتفجع :

ما للأحبة في أحكامهم جاروا ... نأوا جميعا فلا خل ولا جار[26]
كيف الحياة وقد بانت قبابهم ... وقد خلت منهم ـ والهفي ـ الدار
حداة عيسهم بالقلب قد رحلوا ... يا ليتهم حملوا الجثمان إذ ساروا
جار الزمان علينا في فراقهم ... من قبل أن تنقضي للصب أوطار
ساروا فخيمت الأشواق بعدهم ... مالي عليها سوى الآماق أنصار
تراك، يا ربعهم، ترجو رجوعهم ... ياليت، لو ساعدت بذاك أقدار

هكذا ينتهي الشاعر إلى أن الجور، جور الزمان الذي فرقه عن أهله وأحبابه، قبل إشباع الرغبات وقبل انقضاء الأوطار، لكن الأقدار لا تعرف منطقا...

ومن شعر الكاتب **أبي عبد الله الحميري**[27] هذه الأبيات التي يشكو فيها ألم النوى والبعد، وينادي فيها النازحين الذين غيبوا عن ناظريه، والمستقرين دائما بين ضلوعه:

يا نازحين ولم أفارق منهم ... شوقا تأجج في الفؤاد غرامه[28]
غيبتم عن ناظري وشخصكم ... حيث استقر من الضلوع مقامه
رمت النوى شملي فشتت نظمه ... والبين رام، لا تطيش سهامه
أترى الزمان مؤخرا في مدتي ... حتى أراه قد انقضت أيامه

ولهذا الشاعر أبيات أخرى يشكو فيها الغربة والوحدة بعد ذهاب الأهل وافتراق الأحباب[29].

أما **أبو بكر بن شبرين،** فقد أنشد ابن الخطيب مقطوعات وقصائد مطولة في الحنين والتشوق، منها هذه القصيدة الطويلة التي بكى فيها عهد الشباب وندب ربوع

---

(25) صورة مضي الركب بروح الشاعر، وتخلف الجسم، تتردد كثيرا عند شعراء الحنين الديني في هذا العهد، خاصة عند ابن الصباغ وابن الخطيب، فهناك دائما النفس الراحلة والجسم المقيم.

(26) **الكتيبة**، ص. 65 وما بعدها.

(27) ترجمته في **الكتيبة**، ص. 158.

(28) انظرها في **الكتيبة**، ص. 161 وما بعدها.

(29) نفسه، ص. 162.

الأهل والأحباب، كما ندب فيها ماضي العيش الأخضر، ويأسف فيها على الزمن الكريم الذي ولى إلى غير رجعة، زمن ليلى وبثينة...

ظعن الصبا، ومن المحال قفوله | إن كنت باكيه فتلك طلوله[30]
قف عندها خيل الدموع ورجلها | واندب شبابا، شط عنك رحيله[31]
نزحت بثيناه وليلاه معا | فبكى المعاهد قيسه وجميله
رعيا لجيراني وللظل الذي | قد كان يجمعنا هناك ظليله

إنه عهد أحيلت حاله وأتى عليه الزمان، ومجتمع عفت آياته وتبدد شمله؛ فكأن الماضي لم يكن سوى خطرة أو ومضة عيش؛ والشاعر يتأسف ويتحسر على ذلك الزمن الذي ولى وولت غضارته:

ما كان ماضي العيش إلا خطرة | خطرت، ووقت قد تتابع جيله
أسفا على زمن كريم عهده | ولت غضارته، وغاب سبيله
ضيعت في طلب الفضول بكوره | لكن ندمت وقد أتاك أصيله

وله في نفس الموضوع أيضا، وهي من المطولات:

يا ليت شعري، وهل يجدي الفتى الطمع | هل بعد مفترق الأحباب مجتمع[32]
جزعت إذ قيل سار القوم وانطلقوا | وليس ينكر في أمثالها الجزع

في هذه القصيدة، يتفجع الشاعر على الشباب الذي ولى، والديار التي خلت، والأحباب الذين تفرق شملهم؛ وينعى على الزمن الذي يفرق ويبعد بالرحلة والرحيل؛ ويتمنى عودة اجتماع الشمل؛ ويرجو اللقاء.

خاتمة :

هكذا بكى هؤلاء الشعراء ذلك الماضي الذي يندى غضارة، ماضي الشباب والهوى، واجتماع شمل الأحباب، وتحسروا على أيام النعيم المولي إلى غير رجعة، وشكوا الوحدة والكهولة والغربة، يعيدون ويكررون نفس المضمون والصيغ والصور تقريبا. إلا أن أهم ظاهرة نلمسها في هذه الأشعار هي اصطناع الرمز والإشارة، بتكرارية وترديد

(30) نفسه، ص. 166. ابن شبرين هو أحد شيوخ ابن الخطيب (توفي 747هـ.)
(31) البيت الثاني فيه ركاكة وتفكك واضحان.
(32) الكتيبة، ص. 169.

في هذه القصائد، سواء في ذكر الأماكن التي هي غالبا أماكن بالجزيرة العربية، أو في ذكر أسماء نساء تمثل بدورها رموزا في الوجدان العربي، كهند وليلى ودعد... إلخ، والإلحاح على ذكر الركب الماضي صوب المشرق، مخلفا الشاعر وحيدا، يعاني الحسرة والأشواق، حزينا كسيرا.

ولا نبعد إذا قلنا إن شكوى تلك المواجد المبهمة والأشواق المطلقة إلى أزمنة وأمكنة رمزية ونساء رمزيات هو من تأثير قصيدة التصوف، خاصة كما نضجت وتركزت عند شاعر صوفي كبير هو محي الدين بن عربي[33] في مواجده وأشواقه إلى الأطلال والإحساس القوي الذي يلمس في أشعاره بجبروت الزمن وقوة الأقدار وحتمية الصيرورة[34]، ما سبق أن أسميناه بالاغتراب في التجربة الشعرية[35]، وهي غربة تضاف إلى غربة البين عن الوطن والإحساس بالضياع وفقدان العزة والأمن، شوق إلى بديل كالمعجزة.

فكثيرا ما كان ابن الصباغ وابن خاتمة وابن الخطيب ينظمون مجازا لا حقيقة، هذا المجاز ليس مجرد تقليد أو تناص، بل هو معاناة من نوع آخر. وكذلك يوسف الثالث. ففي ديوانه مثلا هذا التقديم لقصيدة غزلية: «ومن ذلك نسيبا مجازيا، لا حقيقة له، كما تقدم من منظومنا وكما يأتي بعد...»[36]. وفي هذه القصيدة يقول:

أو لـم يدر أن سلمـى لـقلبي منتهـى بغيتي وأنـس اغتـرابـي
هـي عينـي إذا نظرت وسـمـعـي وهـي دينـي وقبلتـي وثــوابــي

ولا يخفى تأثر الشاعر بابن عربي في أبيات له مشهورة[37]. إنه اغتراب في الحب، كما في الرحلة، في الزمان والمكان... وكلها مؤشرات نضجت عند شعراء

(33) انظر ديوان محيي الدين بن عربي.
وكذا **ترجمان الأشواق**، لنفس الشاعر.

(34) انظر دراسة حول مضمون الزمن في شعر ابن عربي لمنصف عبد الحق : **الكتابة والتجربة الصوفية**، ابن عربي نموذجا.

(35) انظر، ص. 271 من هذا الفصل.

(36) الديوان، ص. 13.
انظر قوله مجازا أيضا في ص. 113 في الديوان.

(37) انظر **ترجمان الأشواق**، ص. 43-44 يقول فيها ابن عربي :
لقد صار قلبي قابلا كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبـان
وبيت لأوثـان وكعبـة طائـف وألـواح توراة ومصحـف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبـه فالحب دينـي وإيماني

الصوفية في الوجد المطلق والسعي نحو وحدة الكون[38]، وسوف نعرض لهذا المضمون في الفصل المخصص للحنين الديني. أما الآن فلنا وقفة مع يوسف الثالث، ملك غرناطة .

(38) انظر للدراسة السالفة حول ابن عربي.

المبحث الثاني

يوسف الثالث

غربة الفروسية

ألا ليت شعري والزمان بخيل | يخيب راج تارة وينيل
أيقضي لشمل قد تبدد ألفة | ويرجى لوصل قد تقضى وصول

(الديوان، ص. 244_245).

إن تجربة الغربة والحنين، عند هذا الشاعر، تختلف عنها عند الشعراء الآخرين مضمونا وتعبيرا.

لقد أبعدت المؤامرات والدسائس المحبوكة في الظلام هذا الملك[1] الشاب عن مدينته الأثيرة: غرناطة مقر ملكه وأهله وأحبابه، وتعرض للإبعاد والسجن والغربة؛ فعبر عن هذه التجربة في قصائد من أجمل ما نظم في هذا العهد، تفيض رقة، وعذوبة[2] إلى مدينة غرناطة، والأماكن التي كان يرتادها هناك، ويحن إلى أهله ومن يحب في تلميح وإشارة دون تصريح.

وأغلب شعر هذا الملك في الحنين والذكريات، ووصف ما تعرض له من محنة السجن، والإبعاد عن ملكه، والشكوى من أهله وأهل زمانه.

---

(1) انظر الدراسة الوافية للدكتور بنشريفة حول «يوسف الثالث»، في تمهيده لديوان ابن فركون ابتداء من ص. 19 وما بعدها... يقول د. بنشريفة، إنه عندما أبعد عن ملكه، كان في حوالي العشرين من عمره : انظر ص. 24.

(2) انظر الدراسة الوافية التي صدر بها د. بنشريفة ديوان ابن فركون ففيها تفصيل لكثير من الأحداث التي مر بها هذا الشاعر، انظر، صفحات : 60_64_74 وما بعدهن.

وشعره لصيق بذاته؛ فكأنه حكاية لمراحل حياته وتسجيل فني للأحداث التي عاشها والتجارب التي مر بها؛ وأهمها تجربة الغربة والإبعاد، وهي تجربة واقعية عاشها الشاعر، وليس مجرد تكلف لها أو تعمل.

وفي هذا يقول د. بنشريفة:

«إن في ديوان يوسف الثالث، ملك غرناطة، قصائد قالها في السجن، وأخرى في عتاب أخيه، وبعضها الآخر في الحنين إلى غرناطة ومعالمها، كنجد والسبيكة والمصلى وغيرها...»(3) ويضيف : «إن هذا الشعر الذي ضمنه الأمير الأسير همومه وشجونه يخلو من الإشارة إلى التواريخ والوقائع...»(4)، فلم يكن همه في تلك القصائد التأريخ لتلك الأحداث أو تسجيل التواريخ، بقدر ما كان همه إظهار التجربة وأثر تلك الأحداث على نفسه، وما خلفته من أثر دفين وشعور بالسخط على ذلك الزمن الموسوم بالغدر والخديعة، وعلى أهله المجبولين على المكر والشر والحسد وجلب الأذى للشاعر :

طال اغترابي عن أهل ووطن وسامني زمني وجدا وتبريحا(5)

إنه زمن قل فيه الوفاء وعدمت فيه الذمة والعهد مع وفاء الشاعر وإخلاصه :

فيا لك صبا ما أشد وفاءه على زمن فيه الوفاء قليل(6)

إنه الزمن الغادر الذي سلب شبيبة الشاعر، وأحال سواد شعره إلى بياض الشيب. لقد خاض وقائع وأحداثا شيبته وهو مازال في ريعان الشباب، وتحمل ما تعجز الجبال عن حمله، كما في نفس القصيدة، وفي أخرى :

ما شبت من سن ولكن أشابني صروف زمان سوف يلفى به الجبر(7)
وإن زمانا قد أحال شبيبتي لأجدر أن يعزى إلى فعله الغدر
على أن هذا الدهر ما زال حاسدا، كما قد علمتم، من له الصيت والذكر
لذاك رماني بالبعاد سفاهة ولكن لا يبقى على حاله دهر

(3) بنشريفة، ص. 21 من مقدمة ديوان ابن فركون.
(4) نفس المرجع والصفحة.
(5) الديوان، ص. 20.
(6) نفسه، ص. 244.
(7) نفسه، ص. 79.

فالشاعر يشكو هنا أهل الحسد والغدر والمكائد التي دبرت ضده في الخفاء، ولكنه متيقن في النهاية من عودة الأمور لصالحه ؛ فهو يؤمن بجدلية الزمان، وتقلب الأحوال وتناقض الأمور، فلا يأس من قبض الزمان، إذ سوف يعقبه البسط لا محالة، وهو في هذه الرؤية يختلف عن رؤية كل الشعراء الذين عرضنا لهم، حيث التشاؤم الدائم، والإيمان بلا رجعة الماضي، وبسير الزمن دائما من الأحسن إلى الأسوأ فهو يعاكس هذه الرؤية.

ولا يأس من بسط الزمان لقبضه ألا إنه من شأنه القبض والبسط[8]

ولكن، قبل أن يبسط هذا الزمان للشاعر، وقبل أن يعود إلى ملكه وذويه ومدينته، وينتصر على قوى الخديعة والمكر.

قبل ذلك كيف عبر الشاعر عن لواعجه، لواعج الغربة والحنين، وماهي المحاور التي دار حولها ؟

إن أهم ما يلفت الانتباه في هذه التجربة تمحورها حول ما يلي :

- الحنين إلى غرناطة ومغانيها.
- الحنين إلى أهله وعتابهم.
- ثم الحنين إلى من يحب بغرناطة.

قد يتغلب جانب على آخر في قصيدة ما، ولكن غالبا ما تأتي مجتمعة، ممتزجة، في تجربة متكاملة، يتلخص في ذلك الحنين الرقيق المطبوع بالحسرة والأسى إلى المدينة الرمز، ومن بها من الأهل والأحباء.

فمن القصائد التي نظمها متشوقا إلى أهله بغرناطة مغلبا فيها جانب الحنين إلى المدينة هذه القصيدة التي نظمها بجبل الفتح، مخاطبا فيها الخطباء، باثا إليهم بشكواه وشجونه :

أضحى الفؤاد بسيف البين مجروحا ومدمع العين فوق الخد مسفوحا[9]
لم يبرح الكلف المضنى ببعدكم كأنه جسد قد فارق الروحا
تلقى بمالقة أكباد منتزح فلايزال أوار الصدر منضوحا

(8) نفسه، ص. 10.
(9) نفسه، ص. 20.

سقيا لغرناطة والله مابرحت تلقى من البعد في قلبي تباريحا
ربع إلى ربي الأعلى ملائكه تهديه عني تقديسا وتسبيحا
يا سادة الخطباء السابقين لكم بث اشتياقي تعريضا وتلويحا
ما زلتم في دجى ليلي نجوم هدى تنير أوجهكم غرا مصابيحا
طال اغترابي عن أهل وعن وطن وسامني زمني وجدا وتبريحا

ففى هذه القصيدة يشكو الشاعر أوار الغربة والانتزاح، ويشكو الزمن الذي سامه تباريح الوجد والاغتراب، ويشكو طول البعاد عن أهله ووطنه، وما الوطن سوى غرناطة التي مابرحت تذكي في قلبه حرق الشوق وتباريح الحنين.

إنها غرناطة المقدسة التي يدعو لها بالسقيا والارتواء الدائم ذلك الربع الذي يمجد الله من أجله تقديسا وتسبيحا.

إن غرناطة ومعاهدها تستولي على وجدان الشاعر في غير هذه القصيدة، إنه لا يفتأ يردد تلك الأماكن التي ألفها، وعرف فيها الهوى، كتاج السبيكة، والمصلى ونجد وغيرها، حيث كانت الصبابة تغاديه والهيام يرافقه(10).

إلى تاج السبيكة فالمصلى تغاديك الصبابة والهيام(11)
إلى سكنى الألى حلوا بنجد سقاه ـ غير مفسدة ـ الغمام
ربوع عافها قلبي بكره كما عافت مواردها الحمام
تعاف بها مجاورة الأعادي وشاقتها المعاهد والخيام
تقسم جيرتي وصحاب ودي رياض في رباها أو رجام
ففي أطباقها أطواد عز وفي آفاقها قمر تمام
فيا هل يرتوي منها صداي ويا هل ينطفي هذا الأوام
وهل بعد القطيعة من وصال وهل يلفى لفرقتنا نظام

إن الشاعر في هذه القصيدة موزع بين رغبتين متناقضتين الكره/ الحب، الرجوع/الابتعاد(12)، الرغبة المتأججة في لقاء تلك الأماكن، والكره لها، لمجاورة الأعادي، من كان السبب في إبعاده عنها، ثم تنتصر رغبة الحنين القوية في نفسه

(10) انظر بنشريفة في : مقدمة ديوان ابن فركون ص. 21.

(11) الديوان، ص. 136.

(12) سبق هذا الموقف والإحساس المتناقض عند كل من ابن عميرة وابن الابار.

بالرجوع حيث ـ أيضا ـ جيرته، وصحاب وده، لتنطفىء الأشواق ويتحقق اللقاء، وينتظم الشمل بعد الفرقة.

وفي هذا السياق أيضا من المزج بين الحنين إلى المدينة والأهل والمحبوبة هذه القصيدة التي قدم لها هكذا : «إننا تذكرنا أيام المقام في ظاهر جبل الفتح إلى أحبابنا ـ والحالين بأعز مكان من خلدنا، فساعدت الإجابة في نظمنا هذا...»(13)

لـي الشوق، إلف والسهاد رفيـق إذا ما جفا صحب وخاس فريـق(14)
رويدا، خليلي وانهض العزم نحوهـم بحرف لها فوق النجوم طريـق
بليل كأن الشهب فيه عوامـل وقد أشبهت منه الصفاح بـروق
تظل لها الآفاق كالروض خطـرة وإنسان عين الشمس فيه غريـق
على حين لم تغن الرياض بزخـرف ولا الدوح قد للغصون أنيـق
ألفنا بها الرمضاء والشمس جهـرة لتـدرك آمال لنـا وحقـوق

في هذه القصيدة يشكو الشاعر لواعج الغربة والنوى حيث يصبح الشوق إلفه، والسهاد رفيقه، بعد جفوة الأصحاب والرفاق.

ثم يخاطب خليله الوهمي، أو ذاته الشاعرة المكتوية بنار الحنين، يستحثه على رحلة خيالية، إلى الماضي، عودة إلى زمن الألفة، زمن قضاء الآمال، وتحقيق الرغائب.

ثم في نفس ملحمي، يفتخر بأعماله، وأدواره، فكم حمل من أعلام فخر، وكم صدمات للزمان ردها، وكم من معارك خاضها، وكم من نجدة قام بها... الخ.

فكم راعت الأهوال مني عزائـم وعهد بكرات الخطـوب وثيـق(15)
وكم صدمات للزمـان رددتهـا بحلم به صدر الزمان يضيـق

مقابل هذا الدور الملحمي التاريخي الذي ارتفع به إلى مقام الأبطال والفرسان يضنيه الهوى، ويسقمه الحب وذكرى سكان الزوراء، ويعود إلى الشكوى، وحديث الأشجان مناديا من يحب أن يبعث إليه التحية مع الرياح ـ وهي دائما الواسطة بينه وبين من يحب ـ وهي أقل ما يهدي الصديق لصديقه...

---

(13) الديوان، ص. 184.
(14) نفسه، ص. 184.
(15) من القصيدة السابقة.

ثم يتحسر على أيام غرناطة، التي ألف فيها الهوى والصبابة حيث تتحول إلى رمز ومجمع للأشواق والهوى، وليست مجرد مدينة عادية.

إنها مدينة الملك والعزة، مدينة الهوى والأحباب ومجمع الحنين، الحنين الذي يتمحور دائما حول الألفة التي تمزقت أو تبددت(16) وهو يرددها عدة مرات في هذه القصيدة كما في قصائد أخرى :

لي الله، لا أنفك بين صبابة	وبين فؤاد للحروب يتوق
تنازعني الأفكار في البين واللقا	فها أنا للطيف الملم مشوق
فيا ساكن الزوراء، هل من تحية	تهب ففي طي الضلوع حريق
أنا ذلك المضنى بحبك كلما	تذوكر إلف، بالوداد خليق
وغرناطة دار ألفنا بها الهوى	وهب أن مرماها الغداة سحيق
ففيها من الأعلام كل ممجد	له نحو غايات الكمال سبوق
ألفنا هواهم حيث حل ركابنا	صبوح لنا ذكراهم وغبوق

فهذه الألفة(17) الرقيقة، والمشاعر الآسية، تلتقي عنده بروح الفخر، والفروسية، وتستمد هذه الفروسية مقوماتها من حياة الشاعر نفسه؛ فهو ملك أبعد عن ملكه، وهناك أحداث جسام خاضها، وصراعات، وهناك فراق لمن يحب حيث احتدام الصراع في قلبه بين الهوى والواجب، بين العواطف الذاتية والانشغالات السياسية الخارجية، وهو دائما موزع قلبه بين هذه الهموم القلبية، إن صح التعبير، وبين الانغمار في الأحداث العامة، بين الرجوع إلى غرناطة حيث الهوى والأهل، وبين الابتعاد عنها لوجود الأعداء والخصوم...

إن المزج بين الحب والحرب هو من سمات الفروسية في العصور الوسطى.

ومن القصائد التي تظهر روح الفروسية هذه، وتبرز ذلك الصراع المحتدم بين الحب والواجب، هذه القصيدة التي تفيض رقة وعذوبة وحنينا إلى الأليف الحبيب، إلى المكان الأثير في تلويح وتعريض دون تصريح.

---

(16) انظر القصيدة، ص. 245.

(17) سبق أن عرضنا في دواعي الحنين عند الأندلسيين لهذه «الألفة» التي تشكل ثابتا نفسيا في مجتمعهم، كما عرضنا لبعض ذلك، من خلال شعر غلام البكري، والقصائد التي استشهدنا بها عامة، كما أن شعور «الألفة» كان أهم محور دار عليه شعر الحنين لدى الأندلسيين مطلقا.

لمن طلل بالرقمتين محيل سقته روايا المزن حيث تسيل[18]
تذكرت عهدا بالحبيب قطعته وأيام أنس ما لهن سبيل
فجاشت شؤون الدمع تهمل كالحيا فمنها أمامي جدول فمسيل
ترى تسمح الأيام يا ربع المنى ويطلع بدر، طال منه أفول
وحتى الذي قد كنت فيك ألفته إلى الصد والإبعاد، صار يميل
خليلي، خبرني، بما مدت النوى وما ذاك شيء يرتضيه خليل
فإن كنت قد أزمعت عنك ركائبي فشوقي، وودي ليس فيه رحيل

فهو يستفهم عن طلل بالرقمتين محيل، وهذا المكان الرمز، له ورود في قصائد أخرى، له فيه ذكريات وصبابات، لقد ذكره بأيام الحب والأنس التي قطعها هناك، والذي لم يعد لها من سبيل في حاضر الإبعاد والغربة، فجاشت دموعه غزيرة كالحيا، ثم أخذ في التمني والحنين ومخاطبة الربع العافي، عن إمكانية عودة ذلك الماضي، فيطلع البدر فيه بعد الأفول، ثم أخذ في بث شكواه من تغير أليفه الذي صار أميل إلى الصد والإبعاد ويعود إلى مخاطبة الخليل، مناديا ومؤكدا له إخلاصه وبقاءه على الحب والعهد، مهما ارتحل، أو دفعت به الأحداث إلى إزماع الركائب.

حنين إلى الألفة المبددة :

إذا كان حنين الشاعر في القصائد السابقة حنينا إلى المكان والزمان الذي خلا من الأحباب والألاف، فإنه في قصيدة أخرى بكى وحن إلى القصر الذي خلا منه، خلا من الملك الشاعر، ديار خلت منه، فأصبحت أطلالا، وفيها يشكو غدر الأحباب ووفاءهم الذي يحول، في زمن قل فيه الوفاء، وتمزقت فيه الألفة، وتبدد الشمل، يشكو غربة الدار، والنفس والهوى، ويتمنى لقاء الحبيب الذي أتلف قلبه حبا، باثا شكواه للرياح العاصفات.

ألا ليت شعري والزمان بخيل يخيب راج تارة وينيل[19]
أيقضي لشمل قد تبدد ألفة ويرجى لوصل قد تقضى وصول
وهل لغريب الدار والنفس والهوى إلى نيله لقيا الحبيب سبيل
يحمل أنفاس الجنوب رسائلا تضرمها بالشوق وهي بليل

(18) الديوان، ق. 123.
(19) نفسه، ص. 244-245.

ويشكو لها ما قد أكن من الهوى فتفهم ما يشكو لها ويقول
وإن هبت الريح الشمال رأيته يميد بها شوقا لكم ويميل
ويسكر منها إذ تمر كأنها تدار عليه بالشمال شمول
فإن سدت الأبواب بيني وبينكم ستقضي منانا شمال وقبول
فبالله يا ريح الجنوب تأملي أيلقى سلامي من حبيب قبول
وإن جلت بالحمراء فأقري تحيتي ديار خلت مني فهي طلول
وهبي على القصر الكبير عليلة فإن به أهل الحبيب حلول
وقولي غريب، أتلف الحب قلبه وشوق بأحناء الضلوع يجول
محب شكا للعاصفات اشتياقه فهبت وفيها رقة ونحول

* * *

ولو أن ما بي بالجبال لزلزلت أهاضب رضوى غير أني حمول
فيالك صبا ما أشد وفاءه على زمن فيه الوفاء قليل
تقضت ليالي القرب وانصرم المدى وسارت بمن تهوى الغداة حمول
وصوح روض للتلاقي منعم وقلص ظل للوصال ظليل
لئن لم تعان الصبر يذهب بك الأسى فيشفى عدو أو يساء خليل

لقد عد صاحب الديوان هذه القصيدة من المذهبات، والأبكار المحجبات[20]، كما عدها الدكتور محمد بنشريفة من روائعه، قائلا : «إن له قصائد رقيقة في الحنين، منها هذه اللامية»[21].

وحق لهما ذلك، فقد استطاع الشاعر أن يعبر عن تجربته بلغة رقيقة، وتوليد معان وصور وتعابير خاصة مغرقة في الذاتية، مما أكسبها تميزا وخصوصية، يمكن إجمالها في النقط التالية :

ـ فهو يبدأ بالتمني ثم الاستفهام في البيت الثاني، وهما من الأساليب والصيغ الأكثر ذاتية وإنشائية، والأكثر تعبيرا عن مضمون الحنين[22].

---

(20) نفسه.

(21) انظر مقدمة ديوان ابن فركون، ص. 23ـ24.

(22) انظر عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، ص. 38.

ـ وفي استفهامه عن «الشمل الذي تبدد ألفة» جمالية ما بعدها جمالية، فالتمييز هنا «ألفة» وظف ببراعة فائقة فالشمل المبدد مؤثر في المتلقي، لكن الشاعر عندما يميزه، يكسبه وظيفة جمالية عالية وليست توصيلية فقط، فلو قال : «شمل تبددت ألفته» لما اكتسبت هذه الجملة الشعرية جمالها بمثل هذه الدقة والرقة والسحر، إن التمييز هنا أدى وظيفة جمالية وشعرية هامة[23].

ألا ليت شعري والزمان بخيل يخيب راج تارة وينيل
أيقضى لشمل قد تبدد ألفة ويرجى لوصل قد تقضى وصول

ـ كما أنه في بكائه على الديار التي خلت منه إغراق في هذه الذاتية، وإعجاب بها، فالمعهود أن يبكي الشعراء المنازل التي خلت من الغير[24]، أما هو، فهو المنازل التي خلت منه فأصبحت أطلالا دارسة.

ـ إشراك عنصر الطبيعة في تجربته، في خطابه للريح فالشاعر لم يجد في وحدته وغربته، سوى الرياح والعواصف، يشكوها حبه ويبثها لواعجه، فتجاوبت تلك العواصف مع رقة حبه، فرقت بدورها، وأعداها نحوله وهذا تشخيص غاية في المبالغة والرقة، فالعواصف هبت رقيقة، نحيلة، كنحول الشاعر، ورقة مشاعره.

ـ وعندما يتخذ الشاعر من الرياح والعواصف، واسطة لنقل أشواقه ولواعجه، فذلك يدل على منتهى الوحدة والاغتراب الذي يستشعره، ومثل هذه الوسائط تعتبر رموزا تقوم مقام الخليلين المصاحبين في الرحلة التقليدية.

فهناك الشاعر المتشوق ــ الواسطة ــ موضوع الشوق. فالعلاقة ثلاثية، والواسطة يختلقها خيال الشاعر، لاستحالة تحقيق رغبته، وهي الاتحاد بالموضوع (الوصول إليه) على مستوى المكان، أو إعادة الموضوع (الرجوع إليه) على مستوى الزمان فالواسطة عنصر أساسي لتحقيق التوازن النفسي وربط الصلة المقطوعة بين الذات والموضوع وعقد الحوار وإحداث التقابل بين المتباعدات.

وكذلك لإحداث التوازن في قصيدة الحنين والغربة، فلو بقي الشاعر، يشكو وجده، وأشواقه فقط، لما نجا من التكرار والتسطيح[25]، لكنه يعمد ــ في فجائية ــ

(23) سلف في مبحث ابن الابار أهمية التمييز في شعره.
(24) منذ العهد الجاهلي إلى عصر الشاعر.
(25) انظر محمد مفتاح : اللغة تفاعل وتواصل، **تحليل الخطاب الشعري**، ص. 138 وص. 147.

إلى عنصر من عناصر الطبيعة (الريح ــ البرق ــ الحمام...) يخاطبه ويتخذه ركيزة، لنقل خطابه، من مستوى الخبر والحكاية (بواسطة ضمير المتكلم) إلى إصدار أفعال الأمر والنهي، إلى تلك الوسائط، نقلا لأحزانه وإفراغا لأشواقه وإعداء للغير فيما يحس به.

خلاصة :

لعل أهم ملمح فني هو هذا البروز لروح الفروسية في شعر الملك الشاعر، تلك الروح التي تتجلى في : التوزع بين الحب/والواجب، الصراع بين العقل/والقلب، ثم الثبات على الحب والإخلاص للمحبوب والتعرض للأخطار ومحاولة إيجاد التعادل بين هذه الأطراف.

وكذلك في طريقة توظيفه للغة، ولبعض الصيغ والأساليب حيث تكتسب أبعادا جمالية خاصة، انبثاقا من التجربة وحرارة الانفعال، كالتمييز والاستفهام والنداء، وبعض الصيغ التعبيرية الأخرى، التي تكتسب جماليتها داخل سياق التجربة وليس خارجها، فالإحساس الجمالي يند عن المعيار والقالب، فكل شاعر له وعيه الخاص بالوجود والكون، وطريقته في إدراك العالم، ووفق ذلك الإدراك والإحساس، يخلق لغته وخصوصيته، في تكييف تلك اللغة.

أما عنصر «الواسطة» فهي ظاهرة عامة في قصائد الحنين، كما مر عند شعراء آخرين غير شاعرنا هذا، فقد لمسناها عند ابن زيدون وابن دراج وابن الخطيب وابن خفاجة وغيرهم...

الفصل الثّامن

الحنين الديني

رحلة الخلاص

تمهيد : • الاغتراب اللغوي (الحقيقة والمجاز)

• إشكالية المسلم العاصي

المبحَث الأول : ابن الصباغ

• ذلة الدرويش

• الماضي الضائع

• الاغتراب الروحي

المبحَث الثاني : ابن خاتمة

• نجديات (الاغتراب في الزمان والمكان)

المبحَث الثالث : ابن الخطيب

• هاجس الرحلة نحو التطهر والخلاص

خاتمة

تمهيد

لقد كان شعور الأندلسيين باقتراب نهايتهم، يزداد يوما بعد يوم، فكلما ضاقت رقعة بلادهم، كلما ازدادت حسرتهم ولوعتهم، إذ لم يعد لهم من منقذ ـ بعد يأسهم من استرجاع وطنهم ـ سوى التوجه إلى المشرق، العودة إلى النبع، وإكمال الدورة، لقد جاءوا بالدين من المشرق، وها هم يتوقون إليه، ويعودون من حيث انطلقوا.

فكأننا نتصور الأندلس في مراحلها الأولى، وقد استغرقها زمن اللهو والطرب والحضارة الباذخة، ثم جاء زمن الندم والتوسل والحنين إلى الديار المقدسة كأن تلك المراحل الأولى كانت شبابا وهذه الأخيرة شيبا.

لقد كانت أزهار الأندلس ونواويرها، تخلب لب الشاعر الأندلسي وتستولي على وجدانه، ويحسب بلده جنة الدنيا، لا تعادلها جنة، حتى جعل من طبيعتها رمزا وظفه في كل الأغراض والمواضيع، لكن الآية الآن انقلبت في هذه العهود المتأخرة من الوجود العربي بالأندلس، لم يعد يلتفت إلى تلك الجنان والنواوير والرياض، ولم تعد تستهويه، إنه منجذب إلى عالم الصحراء اللافح، إلى نبات الشيح والعرعار والبان.

إن رائحة تلك النباتات الصحراوية، تجذبه وتشده إلى عالم آخر، عالم روحي مطلق.

وهناك في ظل عرعار نجد، وقرب شيحه، حيث يتعانق الممكن مع المستحيل، المطلق والمقيد... سنحاول استجلاء مكونات القصيدة الحنينية، والكشف عن بعض خصوصيتها الأسلوبية، من خلال نماذج لكل من ابن الصباغ، ابن خاتمة وابن الخطيب.

1 ـ الاغتراب اللغوي : الحقيقة والمجاز

لقد كان هناك توق إلى الرحلة في هذه العهود المتأخرة، كما سلف الحديث عن ذلك[1]، الرحلة كانت فرارا، ورمزا للانطلاق والتحرر[2]، فكأنها رحلة في الزمان، وتوق إلى الخلاص، إلى المطلق[3].

فكلما بعدنا في الزمان، كلما حن الشعراء وتشوقوا، أحيانا يفصحون عما يحنون إليه، وأحيانا يأتي هذا الحنين مبهما وغامضا ورمزيا، يتراوح بين الحقيقة والمجاز[4].

بل إن هؤلاء الشعراء، يغتربون في مواضيع ينظمون فيها فالشاعر قد يتغزل، ويشكو من شيء مبهم غير محدد ؛ يذكر أسماء نساء، يردد أماكن ذكريات، يتشوق إلى ديار الرسول، يعاني تجربة دينية، تكاد تفصله عن الواقع فيما يشبه الغربة الروحية، وكل ذلك لا يجد له تفسيرا إلا ما نفهمه من قول حازم : «ما يبسط النفس أو يقبضها...»[5].

فالشاعر يعاني غربة شعرية ـ إن صح التعبير ـ وهو يغترب في اللغة، كما في الواقع. غربة تضاف إلى غربة البين عن الوطن، والإحساس بالضياع، وفقدان الشباب... شوق إلى بديل آخر كالمعجزة.

لقد كان ابن الصباغ وابن خاتمة وابن الخطيب كثيرا ما ينظمون مجازا، لا حقيقة، هذا المجاز ليس مجرد تقليد أو تناص، بل هو معاناة من نوع آخر.

فكثيرا، ما نجد هذا التقديم لقصائد ابن الخطيب الدينية : «ومما نظمته مجازا»[6].

وقد سلف مثل هذا في المبحث الذي خصصناه ليوسف الثالث[7]، ففي ديوانه

---

(1) انظر الفصل السادس والسابع من هذا الكتاب.

(2) أهم الرحلات المغربية والأندلسية، انطلقت في هذه العهود.

(3) هذا بعكس الرحلة عند ابن دراج التي تعني العذاب والمعاناة.

(4) انظر في هذا البحث الفصل الخاص بيوسف الثالث، إذ كثيرا ما كان ينظم مجازا، لا حقيقة.

(5) **منهاج البلغاء**، ص. 11 وما بعدها.

(6) الديوان، انظر مثلا ق. 104، 165 و292، ج 1.

(7) انظر، ص. 283 من هذا الكتاب.

هذا التقديم مثلا لقصيدة غزلية «ومن ذلك نسبيا مجازيا، لا حقيقة له، كما تقدم من منظومنا وكما يأتي بعد...»[8].

فهناك اغتراب في الحب، وذلك باستعارة النموذج العذري، وعند ابن خاتمة ـ أيضا ـ نماذج من هذه الاستعارة[9] إنه اغتراب في الرحلة، كما هو اغتراب في الزمان والمكان، ومعاناة لتجربة دينية داخل سياق الغزل، والعكس، وكلها مكونات، نضجت عند شعراء الصوفية في وجدهم المطلق وسعيهم نحو تحقيق وحدة الكون[10]، وسوف تكشف النصوص، خاصة عند ابن الخطيب، عن هذا التداخل في السياقات. فهل يعني هذا، أن الواقع الأندلسي لم يستغرق هؤلاء الشعراء بحيث لم يعودوا مقتنعين بجدوى الاندماج فيه ؟ وهل هم في هذا الحنين المردد، يحلمون ببديل آخر، أكثر طمأنينة وسكينة ؟

وإذا كان الجواب بالايجاب ـ كما سلف ـ فما هي البواعث النفسية والموضوعية وراء غزارة شعر الحنين الديني ؟ نحن لا ندعي أن الحنين إلى الديار المقدسة وليد هذه العهود الأخيرة فقط، بل هو يضرب عمقا في تاريخ الأدب الأندلسي، بل إن أغلب الشعراء ـ كمسلمين ـ ضربوا فيه بسهم، قل أو كثر، مشارقة أو أندلسيين.

لكنه لدى الأندلسيين، يكاد يشكل ظاهرة موضوعية وفنية كانت وراءها دوافع متميزة، وخاصة، يمكننا أن نجملها فيما يلي :

1 ـ منها بعد الديار الأندلسية عن المشرق، وعجز كثير من الشعراء عن تأدية فريضة الحج، وزيارة القبر المقدس، مما أذكى جذوة الحنين، وقوى الشعور والرغبة، والأشواق، منذ العهود الأولى، لتتسع دائرة الحنين الديني، ويصير حنينا جارفا مستبدا، كما سيتضح عند ابن الصباغ[11] وابن الخطيب.

يضاف إلى ذلك ما عاناه هؤلاء الشعراء، من إبعاد عن موطنهم كابن الصباغ الذي نزح عن موطنه بالأندلس إلى المغرب، وابن الخطيب الذي تعرض للنفي

---

(8) الديوان، ص. 13، وص. 113. وفي هذه القصيدة يقول :

أو لم يدر أن سلمى لقلبي ... منتهى بغيتي وأنس اغترابي
هي عيني إذا نظرت وسمعي ... وهي ديني وقبلتي وثوابي

(9) المراد بالاستعارة هنا نقل سياق إلى سياق آخر.
ه انظر : استعارة النص في **مجهول البيان**، ص. 120 وما بعدها.

(10) انظر **الكتابة والتجربة الصوفية**، محيي الدين بن عربي نموذجا، ص. 328

(11) ابن الصباغ قصر ديوانه على هذا الغرض.

والتنقل المستمر، بين المغرب وغرناطة، وجبل طارق[12]... كل ذلك أذكى جذوة الحنين في نفوس هؤلاء الشعراء.

2 ـ أما الدافع الثاني، فهو الصراع الديني القومي بين المسلمين والمسيحين، واكتساحهم لأهم المدن الأندلسية ـ كما سلف الذكر[13] ـ حيث لم يجد العرب المسلمون بدا من البحث عن بديل آخر، فاتخذوا لهم ميمما الديار المقدسة، يتشبثون بتربة قبر الرسول، يعفرون وجوههم نادبين، طالبين النجدة والخلاص[14]، ليس من الأزمة الخارجية، والحصار المسيحي فقط، بل الخلاص الروحي من الأزمة الداخلية النفسية، طالبين التطهر من أدران الذنوب، والشهوات المادية، التي انغمسوا فيها، والتي كانت وراء ما هم فيه من المذلة والمهانة[15].

هذه العوامل الخارجية، كانت توازيها عوامل داخلية، من صميم المجتمع الأندلسي، ويتجلى في ذلك الجانب الحضاري المترف، وما استحدثه هذا المجتمع من فنون اللهو، ورخص من أنواع المتع المغرقة في تطرفها، كمجالس الخمر والغلمان والجواري، والجهر بالمتع الحسية من طرف الشعراء والوشاحين والزجالين[16]، وكان لابد لهذا التطرف في الانحلال أن يولد نزعة دينية قوية، وتبرز عدة فرق من الزهاد والمتصوفين، خصوصا في العهد الموحدي، حيث سيبرز أكبر شعراء متصوفي الأندلس، كابن عربي[17] الحاتمي وابن سبعين[18]، والششتري[19] وأبي العباس المرسي[20]، وغيرهم كثير. وسوف يترك هؤلاء أثرهم الواضح على قصيدة الحنين الديني عند الشعراء الذين جاءوا بعدهم في الفترة التالية :

---

(12) انظر عنان، **لسان الدين ابن الخطيب.**

(13) انظر الفصل السابع من هذا البحث.

(14) هناك عوامل أخرى ساعدت على النظم في هذا الموضوع، تجلى في تلك الاحتفالات التي كانت تقام، بمناسبة المولد النبوي في العهد المريني خاصة، وكذا في ذكرى مقتل الحسين وليلة عاشوراء بشرق الأندلس خصوصا.
ـ انظر : **التشيع في الأندلس**، محمود مكي، صحيفة المعهد المصري
ـ وكذا : **الإحاطة**، ج. 2، ص. 295، وكذا **درر السمط**، لابن الابار، تحقيق د. الهراس وسعيد أعراب.

(15) هذه الفكرة رددها كثير من الشعراء، منهم ابن عميرة وابن الابار، وابن الخطيب، انظر بحث أستاذنا د. محمد بنشريفة حول **ابن عميرة، حياته وآثاره**، حيث يتردد في شعره هذا الشعور بالذنب.

(16) تلتمس منها أمثلة عديدة في دواوين الشعراء والمجاميع الأدبية كـ**قلائد العقيان**، و**الذخيرة**.

(17) سبقت الإحالة عليه في هذا الكتاب.

(18) انظر أطروحة د. محمد السرغيني حول ابن سبعين (بالفرنسية).

(19) سبقت الإحالة عليه في هذا الكتاب.

(20) انظر **النفح**، ج. 2 ،ص. 190—191—193 وج، 7، ص. 139—239

2 ـ إشكالية المسلم العاصي :

كان من نتائج هذا الجانب الحضاري المرتبط بالمتع الحسية، بروز نوع من التوفيقية السلوكية والازدواجية الأخلاقية، وانطلاقا منها، لم يجد الشعراء حرجا في الجمع بين الطرفين المتناقضين : الجد واللهو، الدين والمعصية.

وقد انعكس ذلك خاصة على قصيدة المدح، حيث تجد الجمع بين القيم الإسلامية، والدعوة إلى المعاصي في قصيدة واحدة[21] حتى يكاد يخيل للقارىء أن هناك شاعرين في شاعر واحد، أو هما صوتان في معزوفة واحدة، أحدهما يتغنى بالفضائل وأمجاد الإسلام، والآخر يدعو إلى اغتنام الملذات والفوز بالمتع المحرمة.

هذه الازدواجية رافقت المجتمع الأندلسي من بدايته إلى نهايته[22]، في هذا المجال، يقول ابن خاتمة من قصيدة مخاطبا نفسه :

تروم رضاهم، ثم تأتي المناهيا   أحب وعصيان ؟ لقد ظلت[23] لاهيا
تكنيت، عبدا، ثم أكننت إمرة   أعبد وأمر ؟ ما أخالك صاحيا !

إنها ازدواجية القول/والفعل، وثنائية الحب/والعصيان، العبودية/والامارة، الرغبة في رضى الله/وإتيان المعاصي.

إنها إشكالية المسلم العاصي، التي ستردد طويلا في أشعار هؤلاء الشعراء، خاصة في أشعار الحنين الديني، وستؤرق بالخصوص، كلا من ابن الصباغ وابن الخطيب، كما أرقت ـ قبلهما ـ ابن حمديس وابن خفاجة وغيرهما.

إن ذلك المسلك الازدواجي أرق هؤلاء الشعراء جميعا خصوصا عندما أخذ الزمن يتقدم بهم إلى الأمام، حيث استشعروا الندم، وندبوا مصيرهم، وتفريطهم على أنفسهم أيام الشباب، وهكذا، أيضا اشتدت وطأة الضمير والحساب على ما اقترف من المعاصي، وبرزت بحدة هذه الإشكالية أو الثنائية التناقضية : الشباب/الشيخوخة، الذنب/الغفران، الدنيا/الآخرة، العذاب/الرحمة... الخ.

---

(21) تناولنا هذا الاشكال في رسالتنا للسلك الثالث، الباب الثالث منها : تحت عنوان **بين الرؤية الطربية والرؤية الرمزية.**

(22) انظر : **الشعر الأندلسي والأخلاق**، إحسان عباس وآخرون.

* انظر أيضا استغراب زكي يعقوب من الصداقة التي جمعت بين القاضي ابن ذكوان وبين شاعر ماجن كابن شهيد : الديوان، ص. 35

(23) **ديوان ابن خاتمة**، تحقيق رضوان الداية، ص. 13ـــ14.

لقد عبر ابن الصباغ أجلى تعبير عن هذه الإشكالية، خاصة في قصيدته الحائية التي قدم[24] لها هكذا : «ومما نظمه بلسان الانكسار، راغبا في الصفح عن الجنايا الغزار قوله :

يا ويح من سترت عليه ذنوبه إن كان في يوم القيامة يفضح[25]
من لي إذا عرضت عليك جنيتي[26] إن لم تكن لي بالتجاوز تسمح

إنها إشكالية دينية ـ فكرية، تجادلت فيها فرق متكلمي المسلمين طويلا[27]، ستبرز في أشعار هؤلاء الشعراء على مستويات متعددة.

وعن هذه الإشكالية، ستنبثق مجموعة من «التيمات» التي ستتردد في شعر هؤلاء الشعراء جميعا : ابن الصباغ ابن خاتمة، ابن الخطيب وهي :

1 ـ عقدة التخلف عن الركب.
2 ـ الإحساس الملازم بالذنب والخوف من العقاب.
3 ـ إظهار الضعف والمسكنة والذلة.
4 ـ الحسرة الدائمة على الماضي والندم على تضييع زمن الشباب في اللاجدوى.
5 ـ إظهار الأشواق الملتهبة إلى الأماكن المقدسة.

على ضوء هذه المحاور المرددة سنحاول تحليل بعض النماذج لكل من ابن الصباغ ـ ابن خاتمة ـ ابن الخطيب.

(24) من طرف جامع الديوان.
(25) **ديوان ابن الصباغ**، ص. 61، ق. 46
(26) أصل الكلمة «جنايتي» حذفت الألف للضرورة الوزنية.
(27) على رأس هذه الفرق : «المعتزلة» التي نزلت مرتكب الكبيرة في المنزلة بين المنزلتين، بين الكافر والمسلم. الخوارج وقد كفروا صاحب الكبيرة، أما «المرجئة» فهم يرجئون أمره إلى يوم القيامة، إلى الله.
• انظر **ظهر الاسلام**، لأحمد أمين.

المبحث الأول
ابن الصباغ

ذلة الدرويش

أبدا تذوب على البعاد كآبة   وجوانح أسفا تشب وأضلع

* * *

آه ! من خجلتي إذا كنت ممن   خاب في الحب قدحه في القداح

لقد دار معظم شعر ابن الصباغ ـ إن لم نقل كله ـ حول الحنين الديني، وبذلك حقق ديوانه، تلك الوحدة الموضوعية التي أصبحت اليوم، مبتغى الشعراء المحدثين.

ولعل أهم «تيمة» في حنين ابن الصباغ، هي تلك الذلة المستشعرة، ذلة الحرمان من الزيارة، والتخلف عن الركب، وتلك الدروشة المهيمنة في كل قصائده والمهانة والافتقار، وكل نعوت النقص والضعف التي يسم بها نفسه، في تكرارية، تشكل ظاهرة موضوعية في شعره.

وهو ينظر إلى الزمن نظرة تشاؤمية حادة، مثله في ذلك مثل سائر الشعراء الذين عرضنا لهم، فالزمن يتقدم دائما إلى الأسوأ وهو مثله مثل ابن خفاجة لا تعني له الزيادة في عمر الإنسان سوى النقص والضعف والشيب[1].

(1) انظر الفصل الخاص بابن خفاجة في هذا الكتاب.

إن تعاقب الليالي يزيده ذلة ومهانة وضعفا كما في هذه القصيدة :

سقته الليالي كأس ذل ومهنة[2] فأصبح لا قبض لديه ولا قبصا[3]
يزيد بنقص العمر ضعفا وشيبة وتلك زيادات تكسبه نقصا[4]

وتبلغ به هذه الذلة مبلغا بعيدا، فيعفر خده في التراب، ويقف بالباب كالدرويش، يتسول الرحمة والعطف :

أعفر في الثرى خدا ذليلا وأسعد في نياحته الهديلا[5]
فخوفي من قطيعتكم براني وأورثني المذلة والخمولا
وقفت ببابكم أبكي وأشكو وأرجو الصفح والعفو الجميلا

إن إظهار الذلة والمسكنة، شفيعه الوحيد لنيل العفو والمغفرة :

شفيعي عندكم ذلي وافتقاري وأني قد حللت بكم نزيلا

في هذه القصيدة توجع وتفجع على الماضي، وتأوه من نار الأسى التي تحرق القلب وتذكيه غليلا. إن الندم والحسرة هي آخر ما تبقى لقهر الزمن[6] والتخفيف من عذاب الضمير، ندم قاتل على الأيام التي مضت :

على أيام عمر قد تولت وأبقت في الفؤاد هوى دخيلا[7]
فهل من مسعد لي في انتحابي فيسعدني وأسعده طويلا

وهو نفس ما استشعره بعده ابن الخطيب، ندم على الأيام التي مضت في اللاجدوى، مخلفة حرقة الأسى في القلب، حيث لم يعد هناك من سبيل للخلاص سوى التمني والحنين الآسر :

إن هذه الذلة والمسكنة، تشكل المحور الأساسي في تجربة ابن الصباغ الدينية، فالدروشة والمهانة، هي غاية تعبدية لدى الشاعر، فهي شفيع المذنب، لاتقاء

---

(2) أصل «مهنة» «مهانة»، لضرورة الوزن.

(3) القبص : قبصا الشيء، تناوله بأطراف أصابعه، القبيصة من الطعام، وما حملت كفاك.

(4) الديوان، ق. 29، تحقيق نور الهدى الكتاني، رسالة دبلوم السلك الثالث مرقونة بخزانة كلية الآداب بالرباط، رقم 5،811 الكتا.

(5) الديوان، ص. 30—31.

(6) L'irréversible et la nostalgie, p. 21

(7) من نفس القصيدة.

العقاب، كما هي شفيعه لنيل الرضى ونيل القرب، فالقرب والايواء حياة والطرد عقاب وسخط :

ما إن له ملجأ إلا جنابكم ... إن تطردوني فمن في الخلق يأويني(8)

إن القتل والعذاب في سبيل المقدس والروحي، حياة خالدة لا نفاذ لها، وهي فكرة تتردد دوما عند الشعراء المتصوفة :

فالقتل فيكم حياة لا نفاذ لها ... والفقد فيكم وجود العيش فأحيوني(9)

فمن القتل تتولد الحياة عند الشاعر الصوفي، ومن الفقد يكون الوجود، ومن الألم تتولد المحبة(10)، تلك العاطفة السامية التي تستقطب كل صور المحبة في العالم.

إذا هب من روض الرضى عرف نفحة ... تمايل فاهتزت معاطفه رقصا(11)
ستقطع بيد الحب أينق وجده ... ويعمل في مرضاتك الوخد والنصا(12)
فبي من غرامي فيك وجد مبرح ... وأشواق قلبي لا تعد ولا تحصى

وفي قصائد أخرى يصرح بهذه الأشواق المبهمة ويعلن حبه للرسول وحنينه إلى البيت المقدس، ويتحسر إذا هو لم يحقق أمل الزيارة :

لقد طال شوقي للحبيب وقبره ... فيا ليت شعري هل يتاح لي اللقا(13)
تميل بي الأشواق حبا لذكره ... إذا ما سرى برق العذيب وأبرقا
ويطربني لحن السماع فأنثني ... كأني غصن بالصبابة أورقا
فوا حسرتا إن لم أفز بوصالهم ... ووا أسفا إن لم يكن في ملتقى

ا ــ الماضي الضائع :

إن الحسرة على الماضي، والأيام التي مضت في العبث والشباب الذي لم يغنه شيئا، والندم على ما لم يحققه الشاعر، يتكرر، ويتكرر في كل القصائد، بنفس المضمون ونفس التعابير أحيانا، وهو يخلع هذا الإحساس على مظاهر الطبيعة، لتتحد

---

(8) الديوان، ص. 33
(9) نفسه.
(10) انظر منصف عبد الحق، **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 394
(11) الديوان، ص 29.
(12) الوخد والنص : نوع من السير السريع عند الابل.
(13) الديوان، ص. 31—32.

معه فيه وهي مبعث الحنين ومهيج الأشواق، فالنسيم يشجيه وقت السحر، ونغمة الحمام فوق الأغصان تضنيه، والآس والورد والخيري ينعشه والأقحوان مع النسرين يسبيه(14)، إن الطبيعة تشكل مصدر حزن، بدل أن تكون مصدر إطراب، بل إنه ليشبه نفسه في القصيدة السالفة بصورة الغصن الذي يورق صبابه(15) وقد سلفت أمثلة من هذا التمييز الذي يضفي على الصورة جمالا وعمقا وإيحاء(16).

ولعل من أهم قصائده الحنينية، هذه القصيدة التي قدم لها بما يلي : «ومما نظمه في استيلاء الوجد عند تنسم نفحات نجد، وهو من النظام الذي امتزج فيه الغزل بالزهد، فجاء أحلى من الشهد قوله»(17).

تنسم هذه نفحـات نجـد ... تأرج عرفها فأثار وجدي(18)
سرت من أرضهم سحرا فخلنا ... فتيق المسك، خالط ماء ورد
تذكرني صبابتي صباها ... فتهمي أدمعي سحا بخدي
إذا سجعت بدوح البان ورق ... أحن إلى مغاني أهل ودي
وإن صدحت بسرحة جزع واد ... يذكرني الوفاء قديم عهدي
فيا شادي الغصون أصخ قليلا ... أبثك يا حمام أليم فقدي
ويا حادي الرفاق ألا فبلغ ... سلام فتى شجاه طول بعد
دعاه الشوق نحوهم فلبى ... وبات حليف أشجان وسهد
على ما فاته قد أذاب حزنا ... وهل حزن على ما فات يجدي
وهبكم أنكم عنه رضيتم ... وبلغ منكم آمال قصدي
أيرجع سالف من عمره قد ... مضى مقرون أوقات بصد
دعوني أسكب العبرات حزنا ... على نفسي فذاك الرأي عندي
عسى ماء المدامع يطفي ... لهيب تلهف يذكى بوقد

ففيها حنين إلى العهد القديم، وفيها حزن عميق على ما فات والقصيدة لا تجمع بين سياقين مختلفين الزهد والغزل، كما جاء في التمهيد لها، بقدر ما تطرح

(14) تعابير للشاعر واردة في قصيدة أخرى.
(15) انظر : القصيدة في الديوان، ص. 31—32.
(16) عند ابن الابار مثلا وابن عميرة ويوسف الثالث.
(17) تكشف مثل هذه المقدمات عن مضمون القصيدة، كما تكشف عن هذا التداخل في السياقات الذي أشرنا إليه.
(18) الديوان، ص. 38—39.

إشكالية أعمق هي إشكالية الزمن، في السؤال الذي يستحيل الجواب عنه بالايجاب : أيرجع سالف العمر ؟

إن إشكالية الزمن والندم على تولي أيام الشباب وتضييع العمر في الترهات[19]، مصدر عذاب الشاعر ومعاناته، وهو مثله، مثل ابن خفاجة، يكثر من أدوات التفجع والندبة والحسرة على الماضي الذي لا يجد له عزاء :

واها علـي، لقد عـز العزاء فمـا صنعي وهل راجع ما فاتني من عمري[20]
ضعفت في حلبة السباق وا أسفـا فما أنا اليوم في ورد ولا صـدر

إن اللهفة على الماضي الضائع، تشكل المحور الأساسي في حنين ابن الصباغ، وهي تكاد تشكل ظاهرة مرضية، نفسية، شبيهة بما لاحظناه عند ابن خفاجة إلا أن الماضي عند هذا الأخير هو رمز للنعيم وعند ابن الصباغ بعكس ذلك، رمز الأسى والوزر.

من أجل ذلك يسعى الشاعر إلى إذابة نفسه حزنا وأسى، يذرف الدموع الغزار، ندما وتكفيرا، يقرع نفسه، لتخلفها في السباق، وإخفاقها في اللحاق بالركب، ركب الناهضين الفائزين :

يا نفس ذوبي على ما فات منهم أسى يا عين سحي دمعا قد عيل مصطبري[21]

* * *

فـاز الـمخفون يا نفسي بقربهـم وخانني أملي فـي سابق القدر[22]
أبعدت؟ واحزني عنهم وقد قربـوا ما قصتي؟ بينهم ويحي وما خبـري ؟

ومن هذا القاموس : الإبعاد/التقريب، الفوز/الإخفاق، السبق/التخلف، القعود/النهوض... يشكل ابن الصباغ لغة هذه القصائد، وفيها أيضا، (أي القصائد) ترد كلمات الرحلة والمطية وكل أنواع السير لدى الابل، كالنص والوخد والذميل، أخفاف المطايا....

---

(19) عبارة تتردد عنده كما عند ابن الخطيب بعده.

(20) الديوان، ص. 39.

(21) نفسه.

(22) نفسه.

إنها رحلة نحو التطهر والخلاص الروحي، ومحو الذنوب والشفاء من سقم النفس وعلة الروح[23].

يا حادي الأضعان نحو محمد هل لي إلى تلك الديار سبيل[24]
إن جئت ساحات الحمى أبلغهم أن المتيم بالبعاد عليل

هكذا يمضي الشاعر في وصف توتره الدائم، وأشواقه التي لا تنضب كما في هذه القصيدة التي يوبخ فيها نفسه :

عصيت مولاك يا سعيد ما هكذا يفعل العبيد[25]
مضت لياليك في التصابي وأنت على رشدها بعيد
واها على العمر قد تقضى ولم أنل منه ما أريد

فهناك دائما ثنائيات : المولى/العبد، القصي/القريب، الذليل/العزيز، العاصي/المطيع... الخ

هكذا يمضي الشاعر في وصف حزنه المتقد، ودموعه المنهمرة في هذه القصيدة، نادما على ما لم يحققه على الشباب الذي مضى بسرعة البرق، فالرغائب كثيرة والعمر قصير، وهنا تصل المعاناة إلى قمتها فالأبيات التي تأتي نعدها صلب القصيدة ومركزها :

يا حسرة على الحشا استكنت ضرامها ما له خمود
تبلى الليالي وحزن قلبي على الذي فاتني جديد

إن الزمن طويل والعمر قصير، فما الذي فاته ؟ وما الذي لم يحققه ؟

إنها الزيارة التي تأبى أن تتحقق، والأمل الذي يخيب دائما[26] ليبقى الشاعر مكسور الجناح، ومهيضه يغبط الذين خفوا ونهضوا وفازوا، بينما هو يعاني الإبعاد والنبذ، لكن ما الذي يجعل شاعرنا متخلفا والغير فائزاً ؟ ماهي الدوافع القاهرة التي تحول دون تحقيق الوصول ؟

---

(23) عند الشاعر الصوفي هناك سعي دائم لتحقيق التوازن الذي لا يتم إلا بالرحلة الدائمة نحو التطهر الروحي. انظر : **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 360 وما بعدها.

(24) الديوان، ص. 44.

(25) نفسه، ص. 51.

(26) يقول منصف عبد الحق : «غير أن هذا الحنين كثيرا ما يمتزج بنبرة حزينة نابعة من وجدان الصوفي، فكأنه يحس بالبعد الأنطلوجي الذي يفصله عن مبتغاه...» **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 360.

هل هو القضاء والقدر ؟ هل هو تقدم عمر الشاعر ؟ هل هو ضعفه ووهنه كما يردد دائما في قصائده ؟ إن الشاعر لا يصرح بسبب من الأسباب الواضحة، ويكتفي بإلقاء المسؤولية على القضاء والقدر أحيانا، لكن بقراءة شعره نستطيع أن نقول، إنها تلك العوائق مجتمعة، كانت وراء ذلك التخلف :

وكم لي من عزم فينقض عقده ... أأعزم والأحكام مرغمة أنفي[27]
مضي زمن كانت به لي قدرة ... فأصبحت من وهني وضعفي في خسف

ب ـ الاغتراب الروحي :

هكذا يظل ابن الصباغ، كبقية الشعراء المتصوفين يعاني انفصاما بين الروح والبدن[28]، فبواسطة الروح ينتقل بين المواطن، ويقطع المسافات والأزمنة إلى الماضي والمستقبل في نفس الآن، رحلة تائهة في كل اتجاه مازجا[29] بين الغزل والوجد، على طريقة المتصوفة، كما في هذه القصيدة التي قدم لها هكذا : «وهو من الزهد المنظم على طريقة الغزل والتصوف»[30]، حيث يتداخل النص الديني بالدنيوي، المطلق بالواقع، وحيث يتعانق الممكن مع المستحيل :

يهيج غرام الصب إن هبت الصبا ... فيذكر أوطانا بها ألف الصبا[31]
فيا معهد الأحباب والصب نازح ... متى يرد الضمآن في الري مشربا
ويا دار سلمى والتباعد بيننا ... متى الدهر يدني منك صبا معذبا

ففيها يحن إلى أوطان وديار رمزية، وامرأة رمزية (سلمى) حيث تهيج رياح الصبا غرامه وأشواقه، زمن السحر، وهو زمن الأشجان الدائمة لدى الشاعر[32]، وزمن ذكرى المعاهد الخالية، هناك، حيث أعلام المحصب[33] التي أصبح يتلهف عليها :

---

(27) الديوان، ص. 55.

(28) «إن الحنين إلى الأصول والإحساس بصعوبة الاتصال، هو الذي يضخم الإحساس بالانفصال الوجودي المؤسس لاغتراب الإنسان من جهة ويقوي من جهة أخرى تجربة الحب الإلهي التي تصبح أهم مظهر من مظاهر الاغتراب الصوفي...» **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 361.

(29) نفسه.

(30) الديوان، ص. 56—57.

(31) نفسه.

(32) يظهر أنه كان يستيقظ باكرا لأداء صلاة الفجر.

(33) المحصب مكان رمي الجمار.

فلله أعلام المحصب، كم وكم ركبنا بها للأنس واللهو مركبا
معاهد، كانت للأوانس مألفا فيا ما ألذ العيش فيها وأطيبا
لقد كان لي فيها مقيل ومربع فأصبحت لا أبغي سوى العز مطلبا
ثنيت عنان الطرف بعد جماحه لأن عذار الخد أصبح أشيبا

إن ما ذهبنا إليه من تداخل النص الديني بالدنيوي يتضح جليا في هذه القصيدة(34).

فالشاعر يتخيل أنه عاش فعلا في تلك الأماكن الحجازية، وبها قضى صباه، وعرف صبابته، وهو حينما يفعل ذلك يمزج بين الواقعي/المتخيل، بين الدنيوي/المقدس، يسعى إلى تحقيق ما لا يتحقق(35).

إنها أحلامه الباطنية، وأشواقه المطلقة، فحنين الشاعر إلى الصبا والشباب في تلك الأماكن، هو حنين إلى رمز النبوة، وهو بالتالي حنينه إلى العيش في ذلك الزمن الماضي، زمرة النبوة.

ومن الغريب أن يذهب به فكره إلى تخيل اللهو في أماكن رمي الجمار بالحج (المحصب) ومن الغريب أن يمعن في تعداد كثرة المرات التي قضاها هناك في اللهو والأنس.

هذا هو الاغتراب الروحي، بل هو اغتراب الشعر والكتابة(36)، وانفصام الشاعر عن الواقع الدنيوي والاستسلام لغيبوبة الأحلام اللاشعورية.

ثم يستفيق الشاعر من تلك الأحلام التي استبدت به، ويعود إلى الحاضر، إلى الواقع، ليعلن نبو خاطره عن وصل «سعدى» و«زينب»، وأنه مصمم العزم نحو هدف واحد، هو إعمال الركائب نحو الأحباب، وقطع البحار والقفار نحو يثرب، وأن قلبه قد ترحل مشرقا، وغادر جسما قد توطن مغربا :

سأعمل للأحباب سير ركائبي وأقطع بحرا للمعالي وسبسبا
إذا شمت من تلقاء يثرب بارقا فقد طاب عيشي بالحبيب وأخصبا

(34) انظر تحليل نص صوفي في مجهول البيان، لمفتاح، ص. 116 وما بعدها حيث اعتمد مبدأ التضاد، والتداخل بين الحدود.
(35) انظر الكتابة والتجربة الصوفية، ص. 355—366.
(36) نفسه، ص. 366.

ألا فاعجبوا، قلبا ترحل مشرقا   وغادر جسما قد توطن مغربا[37]

هذه هي إشكالية، الشاعر والشاعر الصوفي مطلقا، فنفسه تسافر إلى المواطن النجدية، ويبقى الجسم مشدودا إلى وطنه بالغرب، إشكالية الشرق/الغرب هي أيضا إشكالية الجسم/الروح، المقيد/المطلق.

(37) وكأنه هنا يتمثل بيت المتصوف ابن عربي :

نفسي تريد ولكن لا تساعدني   رجلي، فمن لي بإشفاق وإسعاد.

(ترجمان أشواق، ص. 68).

المبحث الثاني

ابن خاتمة

نجديات (الاغتراب في الزمان والمكان)

ألا ليت شعري والمنى غاية الهوى أأبصر نجدا، أم أحل ربى نجد ؟
وهل أنقعن من ماء ظمياء غلة على كبد لم يبق منها سوى الوجد

تظهر أشعار ابن خاتمة أنه لا يجد غضاضة في الجمع بين الحنين إلى قبر الرسول والديار المقدسة وبين الحنين إلى اللذائذ الممعنة في ماديتها وحسيتها وقد تفطن الشاعر إلى هذه الازدواجية، واستنكرها في أول قصيدة نصادفها في الديوان :

تروم رضاهم، ثم تأتي المناهيا أحب وعصيان ؟ لقد ظلت لاهيا[1]
تكنيت عبدا، ثم أكننت إمرة أعبد وأمر ؟ ما أخالك صاحيا

ففي هذه القصيدة يستنكر ما هو فيه من صبابة وتصابي، ثم في ندم ونصح، يخاطب المرأة التي تحاول أن تغويه، وتشده إلى الدنيا، ويطلب منها أن تدعه فقد فتن منذ زمن بدنيا جذبت أعنته، وعليه أن يبكي الآن بعد أن وخط الشيب رأسه.

ثم يختم القصيدة بالحنين، والندم على الماضي مشبها نفسه بالثكلى التي فقدت وحيدها، بل إن وجده أعظم من وجدها لفرط ذنوبه وكبر جنايته، ثم في لهفة يتفجع ويتأسف على الشباب الذي مضى دون طائل نادما، عازما على التوبة :

(1) القصيدة الأولى في الديوان، ص. 13—14.
عند أستاذنا د. بنشريفة أن مثل هذه الازدواجية مجرد محاكاة شعرية.

شباب مضى لم أحل منه بطائل   فياليت شعري كيف بالشيب حاليا
وما أسفي أن مر، ما مر فانقضى   ولكن همي ما بقي من زمانيا
فقد فتح الرحمن أبواب عفوه   لمن راجع الذكرى وأقبل خاشيا

إن الشعور بالوزر والذنب، بعد تقدم العمر وذهاب الشباب، سيتكرر عند ابن خاتمة، كما عند معظم شعراء الحنين الديني.

فالشاعر يعترف بعدم النهوض إلى الحجاز وتأدية الواجب، وهو يشعر بالإبعاد والإقصاء والنبذ مثله في ذلك مثل ابن الصباغ وابن الخطيب، كما في القصيدة التي حن فيها حنينا ضارعا إلى الرسول الشفيع الذي التجأ إلى حماه :

إليك يا ملجأ الراجين قد نزعت   نوازع بي إن تستقص لا تقس[2]
من سفح دمع بسفح الخد مطرد   وقدح وجد بطي الصدر منعكس
ونهب شوق أباح السقم منهبتي   فالجسم في تعب والقلب في تعس
فهل سبيل تؤدي حلف قاصية   إلى مقر الهدى من روضة القدس

إن ابن خاتمة يقر بأن ذنوبه هي التي أقعدته عن الزيارة، وتلبية الواجب، ويتمنى في لهفة أن يحقق رغبته العارمة في تعفير خده بتراب الروضة الشريفة :

ياليت شعري وأيامي تثبطني   ومن سقته كؤوس العجز لم يكس[2]
هل أكحل الجفن من ترب به عبق   وأرشف الثغر من إظلاله اللعس
وأبلغ الخد من تعفيره وطرا   شوقا لمواطىء نعل طاهر قدسي
إليك يارب، شكوى مبعد قعدت   به الخطايا فلم ينهض لملتمس

فالمبعد، والمقصي والمطرود، كلها تشكل ثابتا دلاليا واحدا، ومؤشرا أسلوبيا، يتردد في هذه القصائد.

لكن من الذي كان وراء هذا الإبعاد والإقصاء ؟ هل هو الدهر ؟ هل هي الأوضاع العامة للأندلس ؟ هل هو الخوف من أخطار الرحلة ؟ هل هي الخطايا كما يقول ؟

قد تكون إحدى هذه الأسباب أو كلها، «فالمبعد» لا يود التصريح بالفاعل الحقيقي، مثل ابن الخطيب إما خوفا أو اتقاء، أو كلاهما معا.

(2) نفس القصيدة.

والبناء للمجهول يحمل ضمنيا موقف الشاعر المعارض للأوضاع والناس التي تصنع تلك الأوضاع، إنه يحيلنا على موقف الشاعر الغائب، على موقف مضمن يقرأ بين السطور، كما يقول پيير ماشري، Pierre Macherei(3).

إن الإحساس بالأبواب المسدودة، والحواجز التي تصد وتمنع من المضي نحو تحقيق الراحة النفسية هو الإحساس المهيمن في قصائد ابن خاتمة، كما في قصائد الحنين الديني بصفة عامة.

وهذا الصد والإقصاء من رحمة الله وعفوه، شعور لا يقف عند معاناة التجربة الدينية، بل يتعداه إلى مواضيع أخرى كالغزل، فالشاعر يضيق ذرعا بصد من يحب ويتحرق شوقا لبعد المحبوبة.

لكنها المرأة الرمز وليست المرأة المتعينة، فهو يمزج بين الحنين إلى نجد والحنين إلى المرأة، الغزل بالتجربة الدينية، الواقعي بالمطلق، المعين باللامحدود وهكذا يغترب الشاعر في التجربة وفي الشعر كابن الصباغ وابن الخطيب.

وهذا شبيه بما نجده لدى الشعراء المتصوفة، حيث تشكل المرأة والخمر رموزا، في إطار التجربة الصوفية والحب الالهي(4)، كما يتضح في هذه القصيدة، حيث يتحول رمز المرأة إلى رمز أعم وأشمل، وتتداخل الأغراض والأشواق والمواجد ويكتسب المكان «نجد» قدسية وكثافة رمزية :

ألا ليت شعري والمنى غاية الهوى ... أأبصر نجدا، أم أحل ربا نجد ؟(5)
وهل أنقعن من ماء ظمياء غلة ... على كبد لم يبق منها سوى الوجد ؟
وهل أنزلن من حيها، جاده الحيا ... منازل قد جلت منازلها عندي
بحيث القباب البيض والسمر والظبا ... سماء وأنوار يشمن على البعد
إذا ما شياطين المنى طفن حولها ... رمتها رجوم الخط عن ضمر جرد
فإن خف خطو الوهم عن حد طوره ... فثم سهام اللحظ عن كثب تردي
وفي القبة البيضاء، بيضاء لوبدت ... لشمس الضحى يوما لحارت عن القصد

(3) انظر الماركسية والنقد الأدبي، ص. 40.
• وكذا مناهج النقد الأدبي، لحسين الواد، ص. 73—77 وعند تودوروف أن الرؤية قد تكون غائبة أو حاضرة انظر الشعرية، ص. 54.
(4) انظر الكتابة والتجربة الصوفية، ص. 370.
(5) الديوان، ص. 45.

وإذا كان الشاعر، في هذه القصيدة، يتحرق شوقا إلى هذه المرأة البيضاء، وإلى محاسنها الحسية ومفاتنها الجسدية(6)، فإنه في قصيدة أخرى، يستعير تجربة الهوى العذري على غرار الشعراء المتصوفة أيضا حيث يغترب في التجربة، فلا تدري ماهي حقيقة مشاعره، أو الغرض المقصود من القصيدة، سوى أنه حنين مبهم وغامض(7) :

قفا فابكيا من ليس يرجى لـه(8) رشد   بعيشكما، إن جئتما أجرع الحمـى
فقولا : مشوق خانه في الهوى الجـد   فإن تُسألا من ذا الذي تندبانـه
ولكنني في لوعتي علم فـرد   خليلي والعشاق في الحب أضـرب
بدا لكما من حالتي في الهوى نـد   نشدتكما الله أصدقاني هل لمـا

إنه لا يكتفي باستعارة التجربة العذرية وحدها كمضمون بل كلغة أيضا، فهذه الأبيات تكاد تكون نسخا لأبيات جميل بن معمر :

قتيلا بكى من حب قاتله قبلـي(9)   خليلي – فيما عشتما – هل رأيتمـا

نجديات : الاغتراب في الزمان والمكان :

إن هذه النجديات أو هذا الحنين النجدي المبهم يتردد باستمرار في قصائد الشاعر، كما في قصائد الحنين الديني عامة : لكنها عند ابن خاتمة يكتسب رمزية خاصة :

ويعتاد قلبـي من تذكرها وجـد(10)   أحن إلـى نجد، إذا ذكرت نجـد
عليلا له بالأثل أثل الحمى عهـد   ويعتل جسمي أن يهب نسيمهـا
ولكن لجري من غدت داره نجـد   وما مقصدي نجداً ولا ذكر عهودهـا

وهو في هذه الغزليات المبهمة الممتزجة بالأشواق إلى نجد – كما عند ابن الخطيب – يعلن أن هدفه ليس هندا أو سلمى وسائر المتغزل فيهن، وأن المقصود، من سكن نجدا، أو حل بتلك الديار، فتلك مجرد أقنعة وأسماء إشارية رمزية، فكأن

---

(6) في القسم الثاني من القصيدة الذي لم نورده فرارا من التطويل.
(7) **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 440.
(8) الديوان، ص. 45
(9) **ديوان جميل بن معمر**، ص. 176.
(10) الديوان القصيدة رقم 53.

هناك نصا غائبا، يلمح ويشير إليه إشارة فقط، كأن هناك ضغطا على الشاعر ألا يصرح، أن يكتفي بالكناية، والتلميح والرمز.

وهذا الاغتراب اللغوي استعارة[11] نصية تتوازى مع الاغتراب الروحي الذي يعانيه الشاعر المتصوف مطلقا فهو ينفصل عن واقعه وزمانه، ومكانه، ليعانق الزمان والمكان كرمز، يعيش في العالم البديل، عالم تتكسر فيه الحواجز بين الأزمنة والأمكنة، عالم الأشواق والتوترات الدائمة، عالم تقترب فيه المسافات وتتلاقى المتناقضات، لتولد الغرابة والمفارقة[12].

هذه الاستعارة النصية المتعمدة، وهذا الاغتراب اللغوي، كتجربة، يعلن عنها الشاعر في غير هذه القصيدة، كما سيعلن عنها ابن الخطيب في قصيدته الهائية، التي سنورد نماذج منها، فهناك تمازج فريد للدنيوي بالديني، وذلك يتجلى في خطاب الشاعر لنفسه التي استبدت بها الأشواق إلى أماكن «بالمدينة» والحجاز، مستفهما عن حقيقة هذا الشعور :

أشاقتك سلع أم هفت بك ذكراه ... فساعات هذا الليل عندك أشباه[13]
وهل ذا البريق التام من نحو رامة ... وإلا فلم باتت جفونك ترعاه ؟

ثم يعترف أن القصد ليس هذه الأماكن لذاتها، لكن لارتباطها بعهود وأزمان، تقضت يحن إليها، ويحن إلى أهل وجيرة له هناك، يحن إلى العهد القديم، إلى الزمن الماضي، عهد الإشراق والأنوار، من أجل ذلك العهد وحده يردد تلك الآهات والتأوهات[14] :

نعم شاقني سلع وذكرى عهوده ... فآه لأيام تقضت به آه[15]
وما القصد سلع أن نظرت ورامة ... ولكن لجري من غدا فيه مثواه
وما بي إلا نظرة حاجرية ... رمى سهمها عمدا فؤادي فأصماه
حسبت اغترارا أن جنة صبره ... تقيه فأغشاه الذي كنت أخشاه

---

(11) انظر الكتابة والتجربة الصوفية، ص. 366.

(12) منهاج البلغاء، ص. 91. الكتابة والتجربة الصوفية، ص. 86.

(13) الديوان، ق. 4.

(14) الكتابة والتجربة الصوفية، ص. 360 وما بعدها. العهد القديم في الأصول والجذور التي انسلخ عنها الإنسان بالمنظور الصوفي.

(15) الديوان، ق. 4.

أحبة قلبي، أهل نجد بعيشكم ترى يبلغ المشتاق ما يتمناه ؟
نشدتكم العهد القديم ترفقوا على رمق لم يبق مني إلا إياه

إنها ذكرى العهد القديم، التي استبدت بالشاعر ذكرى الأحبة، أهل نجد، وكل ما عدا ذلك فهو استعارة وقناع.

هكذا يمضي الشاعر، في إظهار أشواقه ولواعجه المبهمة، ينادي الخليلين، ملتمسا منهما حمل رجائه وكل هواه وآماله إلى نجد :

خليلي من نجد بودكما انشقا نسيم الصبا، هل عطر البان رياه ؟
وهل جر أردانا على أجرع الحمى فأهدى تحايا رنده وخزاماه
ألا هل إلى نجد سبيل لذي هوى سقى مدمع العشاق نجدا وحياه

وهكذا يتكرر نفس الرجاء، نفس الأسماء والرموز، نفس اللواعج والأشواق، بل نفس الأساليب، التي تتراوح بين التمني والاستفهام والنداء، والتفجع والندبة وهي كلها أساليب تناسب هذا المضمون[16]، وتجلي تجربة الندم والتوسل وطلب الغفران، كما في هذا المقطع من قصيدة، يخبر فيها الشاعر عن حاله وأشواقه، ثم ينادي، ثم يدعو، يستفهم، يلتمس، يأمر... كل ذلك دفعة واحدة :

ألا هل لأيام تقضين بالحمى سبيل لذي وجد تناهى به الجهد[17]
إذ الدهر سعد، والزمان مساعد فلا الصب مصدود ولا الباب منسد
سقى الله أكناف الحمى كل واكف من الدمع يرويها إذا أخلف الرعد
وحي وجوه الحي من جانب الغضا بكل حيا يعدي بخصب ولا يعدو
أأحباب قلبي، والهوان أخو الهوى وإن الذي أخفي لفوق الذي يبدو
خذوا بيدي قد ضقت ذرعا بصدكم وإلا فإجهازا ومن بعد ذا صدوا

إن الوصول إلى نجد، وحده، كفيل بشفاء الإسقام والانتشال من الهوة، والإنقاذ من الغرق، والتخفيف من حدة الشعور بالأوزار والخطايا التي تجثم على صدر الشاعر، من أجل ذلك يتسول طالبا الحماية، والأخذ باليد، والنجاة.

إن هناك في أعماق هؤلاء الشعراء نزعة قوية ومتجذرة نحو التحرر والانطلاق، تفصح عنها اللغة المستعملة.

---

(16) الغربة المكانية في الشعر العربي، عبده بدوي، ص. 38.
(17) الديوان، ص. 53.

المبحث الثالث

ابن الخطيب

هاجس الرحلة نحو التطهر والخلاص

يقولون لي حتى متى تندب فائتا   فقلت وحسن العهد ليس بعاب[1]
إذا أنا لم آسف على زمن مضى   وعهد تقضى في صبا وتصابي
فلا نظمت در القريض قريحتي   ولا كانت الآداب أكبر آدابي

إن مفهوم الشعر عند ابن الخطيب، هو حكاية اللواعج والأشجان والحنين إلى العهد الذي تقضى والزمن الماضي في الصبا والتصابي، وهذا هو نفس المنطلق، عند حازم القرطاجني في فهم دوافع الشعر الحقيقية والأصيلة[2].

وهو نفس المفهوم الذي وجدناه عند ابن خفاجة أيضا، عندما جعل موضوع الحنين، وندب الفائت والأسف على الزمن الماضي، أهم وظيفة للشعر[3].

فماهي مظاهر هذا الحنين عند ابن الخطيب ؟ ثم ما هي مرتكزاته وثوابته ؟

يتمحور الحنين عند ابن الخطيب حول أربعة محاور :

1 ـ الحنين إلى الشباب والزمن الماضي عامة.
2 ـ الحنين إلى الديار والأطلال مطلقا.

---

(1) الديوان، ق. 81.
(2) انظر المدخل المنهجي في هذا البحث.
(3) انظر الفصل الخاص بابن خفاجة.

3 ـ الحنين الديني، إلى الديار المقدسة وقبر الرسول وهو يشكل القسم الأكبر.

4 ـ حنين واقعي إلى غرناطة وأهله وعشيرته.

وما يلاحظ أن محور الحنين الديني يستقطب ـ غالبا ـ بقية المحاور الأخرى، وتندرج ضمنه كل أشكال الحنين فيصير الحنين إلى الأطلال والديار جزءا من الحنين إلى نجد وتهامة والقبر المقدس...

وضمن هذه المحاور تندرج مجموعة من الثوابت الدلالية والثنائيات التي يتوالى تكرارها في كل أشكال الحنين ومظاهره، وسوف نتخذها كعناوين فرعية وكخلاصات عامة.

1 ـ الحنين إلى الأطلال والديار

كيف يتداخل الديني بالدنيوي ؟ كيف يتداخل نص الحنين إلى الأطلال والديار بالأماكن النجدية ؟ كيف يتمازج نص الحنين إلى الأحبة والشباب، بالحنين إلى الديار المقدسة وعهد النبوة ؟ هذه خاصية نجدها عند ابن الخطيب(4)، فالحنين الديني عنده، يستقطب كل صور الحنين، من حنين إلى الهوى والمرأة، حنين إلى الأهل والعشيرة والألاف... الخ.

فمن الأندلس إلى المشرق، يحقق ابن الخطيب رحلة زمانية ومكانية، من الزمن الحاضر إلى الماضي، من الماضي القريب إلى الماضي البعيد، رحلة تنفصم فيها الروح عن الجسم، يتحقق فيها ما لا يتحقق، ويربط فيها بين ما لا يرتبط، زمن النبوة/بزمن الإنسان العادي، عهد الرسول/بواقع الشاعر في الأندلس، رحلة تتداخل فيها الأمكنة والأزمنة، كما تتداخل الأشواق المتباينة المبهمة(5).

ومن خلال الأطلال والديار التي عفى عليها الزمن يعرض الشاعر رؤيته للزمن وفعل الصيرورة وجبروت الدهر المتحكم، وهي رؤية تتسم بالتشاؤم وتظهر مدى العبث الزمني بالإنسان ومظاهر الوجود عامة، وهي رؤية لا تختلف عن أشعار الجاهليين فيما قالوه في هذا الموضوع، كما لا تختلف عن أطلال ابن عربي المتصوف في إظهار مأساوية الوجود الإنساني إزاء الزمن(6).

(4) كذلك عند ابن خاتمة وابن الصباغ لكنها عند ابن الخطيب أجلى وأوضح. وهي خاصية تميز شعر التصوف عامة.

(5) انظر : **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 360 وما بعدها.

(6) انظر في ديوان ابن عربي ـ القصائد، ص. 35ـ37ـ79ـ81ـ101ـ102ـ130.

وسيرا على نهج شعراء الأطلال، فهو يستوقف الرفيقين، ويسائل الأطلال عن فعل الزمن بها وبأهلها وبعهدها، كما في هذه المقدمة الطللية التي مهد بها لمدح أبي الحجاج[7] يوم بيعته :

قفا فاسألا في ساحة الأجرع الفرد — معالم محتها الغمائم من بعد[8]
وعوجا عليها فاسألا عن أنيسها — وإن كان تسأل المعالم لا يجدي
ولكنها نفس تجيش ونفثة — تورّح من بث وتطفىء من وجد
مرابع ألافي وعهد أحبتي — سقى الله ذاك العهد منسكب العهد
وجاد به من جود كف محمد — ملث همول دون برق ولا رعد

ففيها حنين إلى الديار والأحبة، ممتزج بالحنين إلى الديار المقدسة، حيث يربط بين مرابع ألافه وعهد أحبته، وبين حب محمد ومعاهد الحجاز وأماكن النبوة، إنها عهود وأمكنة تبعث فيه الوجد والشجن من أجل إطفاء أشواقه، يستوقف، ويستفهم، ويسأل الخليلين.

إن الشاعر ـ كما سنلاحظ ـ غالبا ما يبدأ طللياته بفعل أمر، فالفعل هو تحقيق للرغائب : «قفا»، «فاسألا» «عوجا»[9]، وهو يدل على رغبة التحويل.

الأطلال عند ابن الخطيب، غالبا ما ترد في سياق رمزي، سواء في استفهاماته عن فعل الزمن، أو في إشاراته إلى أماكن ومعالم رمزية، وهناك أيضا نساء تكرر ذكر أسمائهن في الشعر العربي حتى تحولن إلى رمز خاص كسعدى وزينب وهند وغيرهن :

من هذه الطلليات هذه المقدمة لقصيدة مدحية :

لمن طلل نائي المزار بعيده — وعهد كريم لا يذم حميده[10]
عفا غير نؤي كالسوار وموقد — كما جثمت بيض الحمام وسوده
محل لسعدى والزمان مساعد — وجفن الليالي لا يريم هجوده
وقفنا به عوج المطي كأنه — عليل ومجتاز الركاب يعوده

---

(7) أبو الحجاج هو أحد ملوك بني الأحمر، انظر مقدمة **ديوان ابن الخطيب**، ص. 9.

(8) الديوان، ق. 173.

(9) تدل الأفعال على التحول.

* انظر حسين الواد في **مناهج الدراسة الأدبية**، ص. 90.

(10) الديوان، ق. 178

ولعل من أهم قصائده في الحنين إلى الأطلال قصيدته اللامية التي راجع بها بعض أصحابه في نفس الغرض، فقد سرى نسيم عليل فهيج وجده وأثار تذكاره إلى تلك الديار والعهود.

سرى والدجى قد آن منه رحيل نسيم يتيح البرء وهو عليل[11]

وفيها حنين إلى العهد القديم، رغم شساعة المسافة الزمنية، حيث لم تخمد جذوة الأشواق والغليل والدموع، وحيث تمتزج رسوم الديار والأطلال (الخارج) برسوم أطلال جسم الشاعر (الداخل)، لقد ابتعد الخليل وبقي الشاعر وحده وفيا للديار النازحة :

أجد ادكار العهد والعهد شاسع وحل عرى الأجفان فهو همول
وهاج ضراما للتشوق ماخبا فيا لبليل ثار عنه غليل
وقفنا بربع المالكية بعدما تنسم بين قومه ورحيل
رسوم جسوم في رسوم تشابها كلانا على حكم البعاد نحيل

ثم يخاطب الأطلال، ذلك الخطاب المستحيل، عندما يكلفها رجع الجواب، ويقارن بينها وبينهم، (أي الشاعر والخليلين) فهي طلول تبكي عهدهن طلول.

نكلف رسم الدار رجع حديثنا وذلك شيء ما إليه سبيل[12]
فيا من رآنا والركاب مناخة طلول تبكي عهدهن طلول

كما يخاطب الخليلين من قومه، أن يساعداه، ولا يجريا حديث الفراق، لأنه ثقيل الوطأة على نفسه ويلتمس منهما أن يعملا الركاب للوصول إلى مبتغاه.

خليلي من سلمان[13] بالله ساعدا فما الخل إلا مسعد ومقيل
قلاص براها السير حتى كأنها خواطر في فكر الفلاة تجول

إنها صورة رائعة للنياق التي تجوب الفلاة وقد أتعبها المسير وبراها التجوال، كأنها خواطر في فكر الفلاة تجول، إنها صورة متحركة، تجسد المعنى وتشخصه.

---

(11) نفسه، ق. 296.
(12) مثل هذا الأسلوب شائع في الطلليات الجاهلية.
(13) نسبة إلى قومه، آل سلمان.

إن مثل هذا النداء للخليلين، كما في الطلليات الجاهلية ـ حسب تفسيرنا ـ هو محاولة من الشاعر لنفي الوحدة، والتخفيف من حدتها، فالرفيق أو الخليل يؤنس في الوحدة كما في الطريق، ويشارك في اللواعج والأشجان، وعندما يعمد الشاعر إلى خلق هذا المشارك المؤنس، يخفف عن نفسه من وطأة الأشواق المستبدة والشعور بالوزر والجناية، كما عند ابن الخطيب خصوصا وقد سبق الحديث عن هذه الواسطة وأهميتها في القصائد الحنينية عند بعض الشعراء الذين عرضنا لهم[14].

إن الحنين إلى الأطلال والديار، يكتسب درجة عالية من الكثافة الرمزية، عند ابن الخطيب، تقربه من شعراء التصوف... خاصة عندما يَرد في سياق الحنين إلى الأماكن المقدسة، ومن خلال مقدماته للقصائد الميلادية[15]، حيث يتلاشى الزمن الإنساني بالزمن المطلق ويختفي الجزئي في الكلي، الذاتي في الشمولي، وكذلك الأمر في المقدمات التي مهد بها لأمداحه، حيث يمزج بين حنينه إلى الديار بحنينه إلى الخلاص، وإعمال الرحلة.

ومن أمثلة ذلك هذه القصيدة التي وجهها لممدوحه في عيد الفطر، استهل مديحه فيها، بمقدمة خاطب فيها الديار، واستنطقها، ودعا لها، ثم تساءل عن ميقات رحيل الحي الجميع، كما تساءل عن الأماكن التي استقبلوها، هل بهضب تهامة، أم قنة الحجر ؟ هل أموا الشام أم على رمل خالج حدوا عابرين، النيل إلى مصر ؟... إلى غير هذه الاستفهامات عن الأماكن الشرقية التي يجد لذة وألما في نفس الوقت[16]، وهو يرددها ويعددها، داعيا لها بالسقيا، لتجييه الناقة بأخبار الركب الذي راعها كما راعه سيره، دون أن تشفي غليله إلى جواب، لتبقى الأشواق، متأججة، مبهمة وغامضة.

سقتك الغوادي كل منسكب القطر ... أدارهم بين الأجارع فالسدر[17]
ولا نضبت أمواه موردك الغمر ... أجيبي، تجافت عن رباك يد الردى

(14) عند ابن زيدون وابن عميرة ويوسف الثالث وغيرهم.
* انظر **الغربة المكانية في الشعر العربي**، عبده بدوي، عالم الفكر ـ م 15 ـ ع 1 ـ س 1984، ص. 38.
(15) تلك التي كان ينظمها في ذكرى ميلاد الرسول.
(16) هذا الجمع بين المتناقضين : اللذة والألم هو الذي يولد الغرابة والاستغراب عند حازم : المنهاج، ص. 91. وعند المتصوفة يكمن في إرادة الألم، فاللذة والمحبة تكمن في الألم، انظر **الكتابة والتجربة الصوفية**.
(17) الديوان، ق. 244.

إن هذا النداء للدار : (أدارهم بين الأجارع فالسدر..) يحتمل أن تكون الدار في الأندلس، كما يحتمل أن تكون في المشرق، بل إنها تحتمل وجودها في المكانين معا حسب مزجه الدائم بين ما هو واقعي تاريخي وما هو رمزي مطلق.

وهذه هي إشكالية القصيدة الحنينية عند ابن الخطيب : التوهم/الاحتمال، واستعمال نفس الخطاب لكل الأزمنة والأمكنة والجماعات، إن الديار النجدية، يراها في كل مكان، ولا يهم أن تكون في كل مكان، مازجا بين ماضيه الخاص والماضي الروحي المطلق، الدنيوي بالديني حتى ليخيل للقارىء، ويوقع في وهمه أنه عاش في كل تلك الديار، والأماكن والأزمنة.

كما أن الضمير في (أدارهم) يحتمل نفس الاحتمال الجماعة الراكبة القاصدة إلى الحج من الأندلس أو جماعة الحي.

ويتكرر كثيرا هذا الضمير المبهم في قصائد أخرى كما في (سقى دارهم هام من السحب هامع[18]) حيث الضمير (هم) يعود على الجماعة أية جماعة راحلة في أي زمان ومكان.

إن الهاجس الأساس عند ابن الخطيب، يبقى دائما هو هاجس الرحلة إلى الديار المشرقية، وبالتالي إلى عالم أرحب وأطهر.

وفي قصيدة نبوية أخرى، يمزج بين الأطلال والدمن كنتيجة حتمية للصيرورة الزمنية، وبين مدح الرسول والحنين إلى الديار التي لا تتحول وقد استغرقت المقدمة قسما كبيرا من القصيدة في ذكر الأوطان والعهود، التي عبثت بها يد الزمان، لتنثال الذكريات في تتال وتداع :

هاجتك إذ جئت اللوى فزرودا ... ذكراك أوطانا بها وعهودا[19]
عاثت بهن يد الزمان فلم تجد ... أعلامهن عن العفاء محيدا
إلا مواقد كالحمام جواثما ... وترى بأظلاف الظباء كديدا
دمن غذيت بهن أخلاف الهوى ... ولبست ريعان الشباب جديدا

ثم يتذكر الشباب والصبابة، ليضرب عن تلك الذكرى، ملتفتا إلى الحاضر، حيث الشيب والحسرة ويستبد به الحنين إلى الديار المقدسة، والأماكن المشرقية.

(18) انظر القصيدة 326.
(19) الديوان، ق. 239.

مالـي وتذكار الصبابة والصبـا ومواثقـا عنـد الهوى وعهـودا
وصباح شيب الفود لاح بمفرقـي فغدوت من فقد الصبا مفـؤودا

هكذا، يستبدل الصبابة، ومواثيق الهوى الزائلة بفعل الزمن وصيرورته، ليتذكر عهدا، بمنعرج اللوى عهدا لا يستحيل، ولا يتغير بفعل الزمن، لأنه فوق الزمن يتذكر موثقا مشهودا ومعاريج العلا... الحنين إلى الثابت والخالد...

تذكرت عهدا بمنعرج اللـوى لا يستحيـل وموثقـا مشهـودا

هكذا اتخذ الشاعر من الأطلال رمزا لحنينه إلى أطلال مطلقة، وديار ثابتة، إن ذكرى الشباب ومواطن الصبا، ذكرته بذكرى أخرى هي الأماكن النجدية، وعهد منعرج اللوى، عهد لا يستحيل أن يتحول، زمان لا تلحقه يد البلى، إنه عهد النبوة، زمن الديمومة والمطلق مقابل زمن العفاء والفناء.

وهكذا نلج مع الشاعر إلى عالمه المطلق، عالم الأشواق المطلقة إلى الأراضي النجدية/الحجازية، حيث يقع الانفصام بين الروح والبدن، فالبدن مقيد في أقصى الغرب، والروح تحلق في أقصى الشرق وتجول[20].

2 ـ بنية الانفصام : غربة الروح عن الجسم

إن التداخل بين الخطابات، والتقاطع بين السياقات، من أهم خصائص الخطاب الصوفي[21]، وبما أننا ندرس ابن الخطيب، فإن هذه الظاهرة أجلى ما تتوضح عنده في النصوص الدينية، تقاطع المؤسس/بالمقدس، الدنيوي/بالأخروي، الجسدي/بالنفسي، المادي/بالروحي، الشرقي/بالغربي، الماضي/بالحاضر، المدنس/بالمطهر.

كما يتضح في هذه القصيدة، التي ليست دينية ـ في نظري ـ حسب التقديم الذي قدمت به، وهو كالتالي : «خاطب بها كبير الوطن المراكشي الرئيس عامر بن

(20) انفصام الشاعر الصوفي يجعله في توتر دائم، يسعى من خلال رحلته الطويلة إلى تحقيق الوحدة.
ه انظر **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 360-364.
ه ويحلل الناقد الأمريكي كيانت بروكس القصائد، من وجهة النظر النفسية باعتبارها بنى قوامها التوتر والمفارقة.
ه **مفاهيم نقدية**، ص. 57.
(21) انظر د. مفتاح : **مجهول البيان**، ص. 124.

محمد بن علي، وقد أعدت الحركة إليه، إثر بنائه ببنت السلطان، صاحب تونس، وانصرافه من مدينة فاس يجر الدنيا وراءه...»[22].

فرغم هذا المقام الذي يتطلب مقالا مناسبا، وخطابا خاصا فإنه قدم لقصيدته هذه، بمقدمة طويلة في الحنين، فقد عاده عيد، فذكره بجيرة العهد القديم أولئك الذين نأوا، ولم يعد بينه وبينهم سوى المفاوز والقفار الشاسعة، فكأنه لم يعشق في تلك الربوع التي أصبحت أطلالا، عفت عن الجواب وحارت، وكأنه لم يقف بها ذات يوم، وما الأطلال هنا، سوى أطلال نفسه وما صمتها، سوى أساه الصامت.

أهاجتك ذكرى من خليط ومعهد ... سمحت لها بالدمع في كل مشهد[23]
وعادك عيد من تذكر جيرة ... نأوا بالذي أسأرته من تجلد
حنانيك من نفس شعاع ومهجة ... إذا لم يحن من بعدهم فكأن قد
فكم دونهم من مهمه ومفازة ... وأثباج بحر زاخر اللج مزبد
كأن لم يكن من قبل يومك عاشق ... ولا واقف بالربع وقفة مكمد

* * *

ولا تسأل الأطلال بعد قطينها ... فعفت جوابا بعد طول تردد[24]
سوى عبرة تحدو ثقال سحابها ... إذا ما ونت ريح الزفير المصفد

أجل، إنه أسى النفس الذي لا يقوى على رد فائت، وكما قال يانكلفيتش، فإن الحسرة هي كل ما تبقى فالحتمية الزمنية تسير في اتجاه وحيد دائما، ولا يملك الإنسان إزاءها سوى الحسرة المرددة[25].

ثم بعد قسم الأطلال، يدلي في القسم الثاني، بنظراته في الحياة والدنيا والرزق والناس، ويحذر من الدنيا الغرارة، ويزهد فيها إلى أن يصل إلى المدح.

إنه كما يلاحظ، اغتراب من نوع آخر، يمكن أن نطلق عليه الاغتراب الشعري، وهو نقل خطاب الفرح ـ الدنيا إلى خطاب الحنين والمواجد، نقل مقام الانشراح إلى مقام الأسى والحزن.

---

(22) الديوان، ق. 174.
(23) نفسه.
(24) نفس معلقة طرفة بن العبد واضح في هذه الطللية.
(25) L'irréversible et la nostalgie, p. 21

إن هذا التداخل في الخطابات، والتقاطع بينهما ظاهرة بارزة، في شعر الحنين الديني عند ابن الخطيب.

كما أن غربة الروح عن الجسم، أهم محور في قصائد الحنين الديني عنده، وهي غربة صوفية ميتافيزيقية[26].

وقد عبر عنها أجلى تعبير في القصيدة التي كتبها عن السلطان الغني بالله إلى الضريح النبوي في عام سبعمائة وواحد وسبعين، حيث النداء والتوسل والدعاء والتمني الذي لا ينقطع، (وهو يخاطب الرسول) لقد بدأ القصيدة مباشرة بتوجيه خطاب الضراعة للرسول وهي مواجهة بين (الأنا) رمز الدونية، والأنت (الرسول) رمز الطهر والقداسة :

دعاك بأقصى المغربين غريب وأنت على بعد المزار قريب[27]

هذه هي المفارقة، التي تحدث توترا حادا لدى الشاعر، فالمزار بعيد، لكن أشواقه إليه تختصر المسافات الخارجية، فيصير قريبا منه، هناك البعد المادي البدني وهنا القرب الروحي، إن روحه تسافر مع ركب الحجاج دائما، إن مشهد ركب الحجيج يتهيأ للرحيل نحو الديار المقدسة، وزمزمة الحادي، والقافلة التي تنأى رويدا رويدا، هذا المشهد المثير يهيج دوما أشواقه وحنينه، ويجعل روحه تنفصم عن جسمه، تسافر مع القافلة، وتصاحب الركب، بينما الجسم يبقى مقيدا إلى المكان، إلى الأرض، لا يتحرك[28].

إنه ـ كما يلاحظ ـ خطاب داخل خطاب آخر، خطاب الشكوى والحنين، والوعظ والتزهيد في الدنيا، في مقام يتطلب خطابا آخر، هو الإقبال على الدنيا، والتغني بمباهجها، والحث على ملذاتها، فكيف نفسر هذه الظاهرة ؟.

وكيف نقول مع د. مفتاح، إننا ما إن نسمع قول القائل بأن فلانا يمدح، حتى نتوقع أنه سيقول كذا وكذا... بناء على ما وعيناه من قصائد المدح التراكمية[29]، فها هو الشاعر يقدم لقصيدته بقوله : «إنه قالها في التهنئة بالزواج، ونحن نتوقع أن يقول

(26) انظر **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 360ـ364.

(27) الديوان، ق. 82.

(28) انظر **ترجمان الأشواق**، لابن عربي، ص. 68.

(29) انظر مفتاح : **مجهول البيان**، ص. 67. يعتمد الباحث على نظرية الفرض الاستكشافي وهو ملأ فراغات النص بناء على مؤشر أو قياس الحاضر على الغائب.

ما يناسب هذا المقام، لكن الشاعر، نقلنا إلى خطاب آخر، خطاب الذات واللواعج والحنين.

إنها حسرة دائمة، سواء في تشييع الركب، أو في استقباله، إن عقدة التخلف عن الركب، تشكل مدلولا واسعا ومرددا في قصائد ابن الخطيب الدينية، إنها المعاناة الدائمة، والغليل الذي لا يشفى أبدا، والعلة التي لا تداوى.

هكذا يبقى التمني والنداء والآمال المستحيلة، يبقى الحنين الآسر :

ألا ليت شعري والأماني ضالة وقد تخطىء الآمال ثم تصيب[30]
أينجب نجد بعد شحط مزاره ويكتب بعد البعد منه كثيب
وتقضى ديوني بعد ما مطل المدى وينفذ بيعي والمبيع معيب

إن أسلوب التمني (ألا ليت شعري والأماني ضالة) والاستفهام المقصود به التمني (أينجب نجد بعد شحط مزاره...) مثل هذا الأسلوب مشحون بالرغبة العارمة في تحقيق اللقاء، إلتقاء الروح بالجسم، القضاء على التوتر والانفصام، وإن تكرار هذا الأسلوب عند هؤلاء الشعراء الثلاثة[31] يعطيه مدلولا احتماليا وتوقعيا أن يكون أو لا يكون، الاحتمال أن يتحقق أو لا يتحقق، هذا يدفعنا إلى تسميته بأسلوب الاحتمال[32].

إن هذا التوقع والارتقاب الذي يكمن في أسلوب التمني هو مصدر عذاب الشاعر ومعاناته.

إن في استطاعة الأقدار أن تحقق الرغبة أو تمنعها وهو يرجح صورة الاحتمال الايجابية، رغم أن المعنى السلبي، هو الوارد أكثر، رجوعا إلى السياق التاريخي والاجتماعي للشاعر، وكيف يردد دائما عوائق السفر وحواجز الزيارة المتعددة، منها ما عبر عنه «بالبيع المعيب» وما البيع ـ هنا ـ سوى هذه المسؤولية وثقلها. هذا الإحساس بالوزر، يثقل كاهل الشاعر، من أجل، ذلك يتضرع طالبا العفو والمغفرة.

---

(30) نفس القصيدة السابقة، ذكر رقمها.

(31) ابن الخطيب ـ ابن الصباغ ـ ابن خاتمة.

(32) انظر في باب المعاني : خروج هذه الأساليب عن معانيها الإبلاغية العادية إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام.
ه انظر **علوم البلاغة**، للمراغي، ص. 144. و**مفتاح العلوم**، للسكاكي و**تلخيص المفتاح**، ص. 7 وما بعدها.

أما القسم الثاني من هذه القصيدة، فيعرض أشواقه ولواعجه التي أثارها تألق البرق، وكأنه مشيب بسواد الليل، إنه عمر الشاعر المنذر، الذي ذكره بالزمن كما ذكره البرق بركب الحجاز :

وما هاجني إلا تألق بـارق يلوح بفود الليل منه مشيب[33]
ذكرت به ركب الحجاز وجيرة أهاب بها نحو الحبيب مهيب

إن الشيب، ينقله إلى عالم الحج، حيث ترنحه الذكرى ويهفو به الجوى، كما مال غصن في الرياض رطيب، لكنه ميلان الترنح من شدة الألم، وليس الطرب إنها صورة نقيض الأخرى، صورة ساخرة، تجلي البعد النفسي العميق لتجربة الشاعر.

ترنحني الذكرى، ويهفو بي الجـوى كما مال غصن في الرياض رطيب
وأحضر تعليلا لشوقي بالمنـى ويطرق وجـد غالب فأغيـب
مناي ـ لو أعطيت الأمانـي ـ زورة يبث غرام عندها ووجيـب

في هذا المقطع، يبلغ به الوجد، مبلغا بعيدا ويأخذه الحنين مأخذا حادا، أشبه بالغيبوبة الصوفية حيث تتلخص كل المنى، وتتركز كل الرغائب في رغبة واحدة هي تحقيق الزيارة.

لكن هذه الزورة قد لا تتحقق، لأن الاحتمال وارد، والجملة الاعتراضية قائمة : «مناي ـ لو أعطيت الأماني ـ زورة[34]».

هناك تجاذب بين النفي/الاثبات، بين التحقيق/عدم التحقيق، بين السفر/القعود، بين الفعل/عدم الفعل...

هذا هو الانفصام، يتحقق على مستوى اللغة، كما يتحقق على مستوى المضمون.

وتلك هي المفارقة التي يعمد الشاعر إلى تصويرها وتصوير الرغبة المحرقة، متعجبا، مستغربا : كيف لا يورق الرمح في يده، ومن فوقه دموعه المنسكبة... إن

(33) نفس القصيدة.
(34) الجمل الشرطية والاعتراضية في اللغة العربية تفيد الامتناع لوجود عائق كما عند ابن هشام.
• انظر **المغني اللبيب**، ج : 1، ص. 255—272.
• انظر في **مناهج الدراسة الأدبية**، حسين الواد، ص. 90
أن الجمل الشرطية تدل على المستقبل والإطلاق.

المبالغة أو الكذب في الشعر[35] مقبولة ـ هنا ـ عندما تصدر عن صدق ومعاناة :

تعجبت من سيفي وقد جاور الغضا لقلبي فلم يسكبه منه مذيب
وأعجب ألا يورق الرمح في يدي ومن فوقه غيث الشؤون سكيب

أما القسم الثالث من القصيدة، فيختمه، بنداء الرسول، في توسل ولهفة قوية، ليبلغه حديثه، حديث الغريب، غربة الروح عن الجسم، وغربة الدار، إنه حديث الغربة، الذي يضع ابن الخطيب فوق قمة شامخة، إذا نحن تحدثنا عن الحنين الديني، غربة في الخطاب، كما هي غربة الدار :

أيا خاتم الرسل المكين مكانه حديث الغريب الدار فيك غريب
فؤاد على جمر البعاد مقلب يماح[36] عليه للدموع قليب[37]
فوالله ما يزداد إلا تلهبا أأبصرت نارا ثار عنه لهيب
فعذرا وإغضاء ولا تنس صارخا بعزك يرجو أن يجيب مجيب

وهكذا يقدم الشاعر أعذاره للرسول، ملتمسا منه الإغضاء عن زلاته، وتخلفه عن الزيارة.

3 ـ عقدة التخلف عن الركب أو إشكالية الذنب/الغفران :

لعل أكبر عقدة تسيطر على الشاعر، وتسبب له توترا حادا، هي عقدة التخلف عن ركب الحجاج، فوز الغير، وحرمانه وحده دون سائر الناس، هذا الإحساس يكسر التوازن النفسي للشاعر، ويشعره بالذلة والصغار أمام تفوق الغير.

إنه، دوما يغبط أولئك الزائرين، الذين يفوزون بالغنم، فتمحى الذنوب، وتغتفر الأوزار، وهذا ما لا يحققه فيستولي عليه الندم والحسرة.

ودائما تتردد نفس المواجهة في هذه القصائد بين ضمير الجماعة (فازوا) وضمير الذات (المتخلفة) وتتكرر مثل هذه الثنائيات : الذنب/الغفران، الفوز/الخسران، الضلالة/الهدى... الخ

تلك هي الإشكالية الدينية التي يعاني منها الشاعر في كل شعره الديني :

(35) عند القدماء أن أعذب الشعر أكذبه، وعند حازم أن المحاكاة كلما كانت دقيقة، وخفي كذبها كانت أصدق.
(36) يماح : أمح الثوب بلي، والأثر درس وامحى.
(37) قليب : كثير التقلب.

فازوا بما حازوا كراما فإنما زيارة خير الخلق من أعظم الغنم[38]
كأني ،بقومي حين حلوا حلالها وأعينهم إذاك أجفانهم تهم
يكبون ، للاذقان في عرصاتها سلاما وتقبيلا على ذلك الرسم
فيعفى عن الأوزار في ذلك الحمى وتغتفر الآثام في ذلك اللثم
فلله در القوم فيها وقد غدوا ضيوفا بمثوى سيد العرب والعجم

إن هذا المضمون يتكرر عند ابن الخطيب في كل قصائد الحنين الديني، كما في هذه القصيدة الميلادية :

أثار سناها والديار نوازح سنا بارق، من مطلع الوحي لائح[39]
ركائب تستف الفلا فكأنها سفائن في بحر السراب سوابح

ففيها يصف الركب الحجيجي، والبرق النجدي الذي أثار تلك الركائب وهي تستف الفلا، كأنها سفائن تسبح في بحر السراب.

إنها صورة رائعة، لها ارتباط بالبعد النفسي للشاعر فهو ضائع في متاهة الندم، سابح في سراب الحيرة والتمزق، والتردد، إن البرق ينبعث من الواقع النفسي وليس من الواقع الخارجي.

في القسم الثاني من القصيدة، يلتمس العذر لإقامته وقعوده عن الزيارة، مبررا ذلك، أن من أقام عن عذر كمن راح، وهو تبرير يعلل به نفسه المتوترة، لأنه في آخر القصيدة يختم بإعلان ذنوبه وهو يوجه خطابه للرسول، مقرا ومعترفا بأوزاره، متلهفا على المغفرة إنها إشكالية المسلم/العاصي التي ترددت عند ابن الصباغ وابن خاتمة[40] :

حنانيكما يا صاحبي بمغرم جوانحه نحو الحجيج جوانح
أقام عن عذر ومن أقام يعاني الشوق عن قدر كمن هو رائح
فها هو دان، في الزيارة نازح تداني هوى، لما تباعد منزلا

* * *

(38) الديوان، ق. 576.
(39) الديوان، ق. 133 (قال إنه نظمها في الزمن القديم)
(40) سلف في التمهيد لهذا الفصل.

وقد كان في قلبي لبعدك قرحة   وفودي لم يشهب وسني لم يقرح
فكيف وقد رانت عليه ذنوبه   وإن أنا لم أضرح فويلي متى أضرح ؟

هكذا يتفجع الشاعر ويندب نفسه، ويتلهف على ما لم يحققه، تلك اللهفة التي لا يملك الدارس إزاءها سوى أن يشارك فيها الشاعر، كما في هذه القصيدة التي يقول في مقدمتها، «إن الناس كلفت يحفظها».

هل كنت تعلم في هبوب الريح   نفسا يؤجج لاعج التبريح[41]
أهدتك من شيح الحجاز تحية   غاضت بها غرض الفجاج الفيح

إن البرق والريح يتخيلهما الشاعر دوما يأتيان من بلاد الحجاز، ونيران الهوى، تنبعث من ريح الفلاة وشيحها، إنها العاطفة المستبدة التي تحول الرؤية حيث يتحول القبيح إلى جميل، بمنظور الأحاسيس الداخلية ومنطق الانفعال[42].

بعد هذه البواعث المفجرة لذكراه، يمضي في الأبيات التالية، يصف لواعجه، باثا شكواه وأشواقه إلى الحمامة التي شاركته تلك اللواعج، نحو تلك الديار والمنازل التي يهواها، الحمى، أجراع الحمى، نجد، الفلاة...

ثم يعلن الشاعر غربة النفس عن الجسم، وحسبه أن يزور بفكرته، وخياله تلك الأماكن، لأن الجسم نازح رهين قيوده وأغلاله :

حسبي ولوعا أن أزور بفكرتي   زوراءها والجسم رهن نزوح

ثم يصف النجوم والليل[43]، وصفا مستمدا من معاناته وتجربته، إنها رحلة خيالية رمزية، فهو يتخيل المكان والزمان الرمزيين، ويرحل إلى الوراء، رحلة إلى الزمن الماضي، فكأن في استرجاع الماضي واستذكاره بهذا الشكل، إحياء له ومعايشته من جديد، حسب رأي حازم القرطاجني[44].

فهناك تداخل فريد للأزمنة والأمكنة، إنها رحلة في اتجاه كل الأزمنة والأمكنة، رحلة نحو الجذور، والتواجد في كل الأزمنة والأمكنة، هو هدف الشاعر الصوفي وسعيه الدائم، تحقيقا للفناء في وحدة الوجود[45].

(41) الديوان، ق. 179.

(42) كوهن : **بنية اللغة الشعرية**، ص. 56 ،وص. 113.

(43) كان الشاعر مصابا بالأرق حسب ما يقدمه رواة سيرته : انظر د. بنشريفة، **مجلة كلية آداب تطوان** : عدد خاص بابن الخطيب، ص. 242.

(44) انظر **منهاج البلغاء**، ص. 249.

(45) انظر **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 183—184.

أما القسم الثالث من القصيدة، ففيه لهفة عارمة على الماضي المضيع في الترهات، والعمر الذي تولى دون أن يحقق الزيارة :

لهفي على عمر مضى أنضيته في ملعب للترهات فسيح

كما يعرض رغبته وحاجته إلى الحماية، مبتهلا مستفهما، معتذرا، نادبا أوزاره، مقرا بها في ندم وبكاء.

إن عاق عنك قبيح ما كسبت يدي يوما فوجه العفو غير قبيح
واخجلتاه من حلبة الفكر التي أغريتها بغرامي المشروح

إن إشكالية الوزر والغفران، الجسم والروح، تلح عليه في كل شعره الديني، فهو دائم الندم على الماضي وفي هذه القصائد نستشف إحساسا قاهرا بالحتمية الزمنية، والصيرورة والتحول، ففيها يمزج بين الحنين إلى قبر الرسول والحنين إلى الشباب كما في هذه القصيدة «الميلادية» التي قال : إنه يرجو أن تكون محاة لما تقدمها :

ما على القلب بعدكم من جناح أن يرى طائرا بغير جناح(46)

فهو في البداية يعرض أشواقه ولواعجه، ويظهر عدم سلوه عن جيرة الحي الذين رحلوا،... وأنه لو يعطى المنى، لما كان هناك أمنية أغلى من الرسول لكنه يعتذر ـ دائما ـ بالأحداث والخطوب التي شيبت رأسه، وأوهنت قواه، وأن صروف الليالي تعرقل وتسقيه كأس الفراق، وهي تستبيح جدته وتنتهك شبابه وحرمته، ولم تدع له من سلاح سوى شيبه الواهن(47) :

ضايقتني فيكم صروف الليالي واستدارت علي دورة الوشاح
واستباحت جدتي وفتائي حرما لم أخله بالمستباح
لم تدع لي من السلاح سوى مغفر شيب، أهون به من سلاح

إن الشباب طيف خيال، ووميض خبا بسرعة وكذلك الناس صنفان : منتش وصاح، كثنائية الزمن/الشاعر، فكيف السبيل إلى تخليص الروح من القيود ؟ هل

(46) الديوان، ق. 154.
(47) حسب ما يستفاد من ترجمته فإن حياته كانت حافلة بالأحداث
• انظر عنان : **لسان الدين بن الخطيب**.

يباح الورود، هل يتاح اللقاء ؟ هل يمكن القضاء على الانفصام فيقع التلاقي بين الأرواح والجسوم ؟ هكذا تتكرر التمنيات والنداءات والأسئلة الدائمة المرددة، ثم يدعو بالسقيا لعهد الهوى، ويصف اللواعج التي يخلفها الركب في نفسه، ومعاناة التخلف، والإفراد والوحدة، ناكس الطرف، ثقيل الخطى، مهيض الجناح... وهي صورة رائعة تجلي البعد النفسي العميق للشاعر :

خلفوني من بعدهم، ناكس الطرف ثقيل الخطا، مهيضا جناحي[48].
وحدوها مثل القسي ضمورا قد برت منهم سهام قداحي[49]

ثم يمضي في مدح الرسول، وفي آخر القصيدة يظهر أسفه المأساوي ويعترف بذنوبه وتقصيره في ندم مريع لأن القضاء قد سبق، والأمر قد تم :

أسفي، كم أرى طريد ذنوب أوبقتني، فليس لي من سراح[50]
قد غزتني الخطوب غزو الأعادي وبرتني الهموم بري قداح
سبق الحكم واستقل، وهل يمحى قضاء قد خط في الألواح
لا لدنيا جنحت آلغ فيها لا لدين خلصت، لا لصلاح
قاطعا في الغرور برهة عمري خسرت صفقتي وخابت قداحي
طمع الشيب باللجام المحلى حين أجريت أن يرد جماحي
فأبت نفسي اللجوج وجدت في سمو إلى الهوى وطماح
يا طبيب الذنوب، تدبيرك الناجع في علتي ضمين النجاح
يا مجلي العمى، وكافي الدواهي ومداوي المرضى وآسي الجراح
سد باب القبول دوني ومالي يا غياثي سواك من مفتاح

إنها من أروع اعترافات ابن الخطيب، إنها الأزمة النفسية الخانقة التي يستشعرها الشاعر وهو يخاطب الرسول في خشوع وضراعة وتوسل في هذه النداءات المتوالية، وفي هذه القصيدة يبلغ الندم بالشاعر قمته، فالاعترافات تتوالى في تدفق، ممعنا في تعذيب نفسه، وتكفيرا عن خطاياه، ساردا أفعال الذنوب، معددا جناياته.

في هذه القصيدة أيضا، يبلغ به اليأس مبلغا بعيدا، حيث يعلن أنه قد غزته

(48) من القصيدة السالفة.
(49) الضمير في «حدوها» يعود على النياق.
(50) من القصيدة السالفة.

الخطوب، وبرته الهموم، وسدت جميع الأبواب في وجهه، وأصبح طريد ذنوب، خاسرا الدنيا والآخرة، ولم يعد له من منقذ سوى الرسول، طبيب الذنوب.

بكاء ونداء واستغاثة وتوسل، تلك هي لغة المقدمات النبوية، والتوسلات الإلاهية عند ابن الخطيب، وتلك هي التجربة التي تتمحور حول ثنائية : الذنب/الغفران، التقصير/الواجب، المقيد/المطلق، الحياة/الموت... الخ، ربطها بواقع الأندلس وظروفه الخاصة كما ربطها بواقع الإنسان مطلقا.

4 ـ نجد : أرض الوجد :

إن مشهد الركب الساري، ميمما جهة المشرق يستثير لواعج الشاعر باستمرار، كما يستثيرها البرق النجدي والرياح الحجازية، فهو غالبا ما يبدأ قصائده بمثل هذا العامل المثير لذكرياته وأشجانه، إلى أرض نجد والحجاز، أرض الهوى.

تألق نجديا فأذكرني نجدا   وهاج لي الشوق المبرح والوجدا(51)

إن قراءة هذه النصوص من الشعر الديني لابن الخطيب، تشعر القارىء بهذا الانجذاب القوي، المستقطب لكل حواس الشاعر، نحو تلك الأماكن المشرقية حيث يعددها واحدة تلو أخرى، محصيا نباتها، كالشيح والبان والرند، مستلذا تكرارها، متخيلا أنه قد عاش فعلا في تلك الأماكن ثم تغير الزمن وأصبحت أطلالا وهذا ما سبق أن تناولناه في «استعارة» النص عند ابن الخطيب وتداخل الخطابات، وانبهام المشاعر واختلاطها وهذا ما يتضح في القصيدة التالية :

ألم ترياني كلما هبت الصبا   أبل بها من نار لوعتي الخدا

وأصبوا إلى البرق الحجازي كلما   أجالت أكف الأفق في آسيها الزندا

إن الشاعر يعترف أن الحنين إلى العهد القديم لا يجدي، وأن ما به من أشواق إلى سعدى ودعد، وما هذيانه بنجد وحاجر، سوى رموز وكنايات إلى ما هو أهم، إلى القبر المقدس في يثرب

(51) الديوان، ق. 237.

* هذا البيت الافتتاحي شبيه ببيت افتتاحي آخر لمحي الدين بن عربي :

رأى البرق شرقيا فحن إلى الشرق   ولو لاح غربيا لحن إلى الغرب

*انظر **ترجمان الأشواق**، ص. 54. إلا أن المدلول مختلف، فحنين ابن الخطيب دائما إلى جهة الشرق أما حنين ابن عربي فهو مطلق إلى كل الأمكنة والأزمنة، وذلك يدخل في منظوره الصوفي الذي يرى في الكون وحدة.

حننت إلى العهد القديم الذي قضى حميدا فما أغنى الحنين ولا أجدى
لي الله كم أهذي بنجد وحاجر وأكني بدعد في غرامي أو سعدى
وما هي إلا زفرة هاجها الهوى وأبدى بها تذكار يثرب ما أبدى

في القسم الثاني من هذه القصيدة، يستولي اليأس على الشاعر، لتخلفه عن اللحاق بالركب، فبعد مضيه لم يعد له من سبيل، إنه لا يستطيع إرجاع الركب إلى الوراء، كما لا يستطيع إرجاع عمره الذي مضى، ويبقى التعلل الوحيد، هو نداء حداة الركب والتوسل إليهم في لوعة، حمل أشواق الشاعر ولواعجه وأعذاره... فهم الواسطة الوحيدة(52) بين الشاعر القابع في الغرب، وبين اللحد المقدس في الشرق :

أبعد سرى الركب الحجازي موهنا أمد لنفسي في تعللها مدا
وأرجع عمري من زماني لقابل كأني قد أحصيت أيامه عدا
ألا يا حداة الركب يبغون يثربا ويلقون في الله السأمة والجهدا
بما بيننا من خلة طاب ذكرها إذ فرغت عوج المطي بكم نجدا
وأبصرتم نور النبوة ساطعا قد اكتنف الترب المقدس واللحدا
فقولوا، رسول الله، ياخير خلقه وأكرم مختار أبان به الرشدا
غريب بأقصى الغرب طال اشتياقه فلولا تعلات المنى لقضى وجدا
يؤمل نيل القرب، والذنب مبعد وقد سد من طرق التخلص ما سدا

هكذا يعلن الشاعر غربته الروحية، وإفراد الركب له، الغريب الذي طال اشتياقه بأقصى الغرب، يؤمل القرب، وذنوبه تبعده، يعزم ويصده المقدار، إن الأبواب دائما مسدودة في وجهه، والتخلص مستحيل، إلا إذا تداركته رحمة من الله، مثل هذا التوق إلى الحماية الإلهية هو توق إلى العودة إلى الأصل والجذور، والتخلص من واقع منهار، وجسم يقيده بذنوبه وأوزاره(53).

وهذه الموانع والسدود تبقى دائما مبهمة عند الشاعر، فتارة هي الأحداث المعوقة، وتارة هي العجز والشيخوخة، وتارة هي الأقدار المسيرة... كلها قيود تشد الشاعر، وتحول دون تحقيق رغائبه، الالتحاق بالركب الحجيجي، ومع ذلك فهو لا يبرأ نفسه من تهمة التقصير وإظهار إحساسه الداخلي بالجناية وعذاب الضمير.

---

(52) نفس الفكرة التي لمسناها في شعر ابن الصباغ.
(53) **الكتابة والتجربة الصوفية**، ص. 394-395-396

كل هذه الموانع والسدود، التي تحول بين الشاعر وبين تحقيق الزيارة، تجعل الشاعر يستخدم لغة تفصح عن رغبته العميقة في تكسيرها، وإبادتها، وهذا ما عبر عنه في قصائد عديدة، حيث يبدؤها ــ غالبا ــ بفعل أمر، أو بأسلوب النهي، والتمني والنداء، وغيرها من الأساليب الإنشائية، فكأن في ذلك خرقا للحواجز التي تصد وتمنع، عزماته ورغباته، أحيانا يأمر «أفعل» وأحيانا ينهى «لا تفعل»، «دعا»، «لا تصليا»[54] كما في هذه القصيدة الميلادية التي أنشدها ممدوحه وعدها من مذهباته :

دعا عزماتي والمطية والوخدا   وإلا فكفا الشوق عني والوجدا[55]
ولا تصليا دمعي بتجريح مقلتي   فدمعي مقبول على القلب ما أدا

في هذه القصيدة، أيضا يجري دموعه خلف المرتحلين، ويكحل جفونه من غبار طريقهم، لتعقبها اللوعة والسهد والدموع :

ومرتحل أجريت دمعي خلفه   ليرجعه فاستن في إثره قصدا

* * *

وكحلت جفني من غبار طريقهم   فأعقبها دمعا وأورثها سهدا

وفي هذه القصيدة أيضا، يقدم ابن الخطيب، أعذاره من عدم تلبية الزيارة، بالأقدار التي تصده عن وجهته صدا، لكنه، يعود إلى الاعتراف بذنوبه، وتقصيره ويستشعر الذلة والمسكنة لتخلفه عن ركب طيبة متسائلا في ضجر واستثقال :

ــ أما آن للعاني المعنى بأن يفدي ؟ ثم يشكو كبوله، مشبها ومقارنا وضعه بالنظر إلى وضع جماعة الراحلين بالسرب الذي طار، متحررا، فائزا، وتخلفه كطائر مهيض الجناح، مسكوره، تشده قيوده إلى الأرض، صورة من أبلغ ما عبر به الشاعر عن معاناته :

ورمت نهوضا واعتزمت مودعا   ولم تلتفت دعواه فاستوجب الرَّدا[56]
تخلف مني ركب طيبة عانيا   أما آن للعاني المعنى بأن يفدى
مخلف سرب، قد أصيب جناحه   وطرن فلم يستطع مراحا ولا مغدا
نشدتك يا ركب الحجاز، تضاءلت   لك الأرض مهما استعرض السهب، وامتدا

(54) عند السكاكي أن كلام العرب خبر وطلب، انظر : **مناهج بلاغية**، لأحمد مطلوب، ص. 260.

(55) الديوان، ق. 238.

(56) نفسه.

إذا أنت، شافهت الديار بطيبة   وجئت بها القبر المقدس واللحدا
فنب عن بعيد الدار في ذلك الحمى   وأذر به دمعا، وعفر به خدا
وقل يا رسول الله، عبد تقاصرت   خطاه، وأضحى من أحبته فردا
ولم يستطع من بعد ما بعد المدى   سوى لوعة تعتاد أو مدحة تهدى
تداركه ياغوث العباد برحمة   فجودك ما أجدى وكفك ما أندى

هكذا يناشد الشاعر الركب، ويتوسل إليه في ضراعة أن ينوب عن بعيد الدار في تقديم الأعذار وحمل الأشواق الجارفة، إلى الجناب المقدس.

ونختم هذا المحور ـ من الحنين الديني ـ بقصيدة اقترح عليه غرضها من طرف الممدوح.

في هذه القصيدة، تداخل بين خطابين، كما سبق أن لاحظنا في قصائد أخرى، سابقة، حيث يرمز ويكني بموضوع عن موضوع آخر، لكنه في نفس السياق، سياق اللواعج والأشواق والحنين.

أما هذه القصيدة فتمتاز بنشاز في لغاتها، وتباين خطاباتها في السياق.

إن الشاعر ينطق فيها بخطابين : خطاب من كلفه بنظم القصيدة (الخطاب الخارجي) وخطاب الذات (الخطاب الداخلي).

في القسم الأول من القصيدة، حنين إلى الركب والأحباب الذين بانوا، وشكوى البعد والفراق.

هات الحديث عن الركب الذي بانا   هل جاوز الشعب أم هل يمم البانا[57]
أأحبابنا، إن نأت يوما دياركم   عنا فما زلتم في القلب سكانا

في هذا القسم، الذي يستهل فيه القصيدة بإصدار فعل أمر لرفيق مجهول يلاحظ أن المخاطب فيها رمز وأداة النداء عنده للقريب رغم البعد الحقيقي والمكاني للمنادى عليه.

في هذا القسم أيضا يتخذ نسمة الريح واسطة لإقراء السلام على من ليس يذكره، وإن كنى عنه أحيانا بهند.

---

(57) الديوان، ق. 315.

وهذا تعبير صريح، أن أسماء النساء غالبا، كناية ورمز.

يا نسمة الريح من تلقاء أرضهم   جرر على الطيب أذيالا وأردانا
واقر السلام على من لست أذكره   وإن كنيت بهند عنه أحيانا
واسأله أين عهود بيننا أخذت   كأن ما كان منه قط ما كانا

أما القسم الثاني، فهو إضراب عما قاله في القسم الأول، يضرب عن الشكوى والحنين، ويدعو إلى النسيان، إلى الشراب والغناء، كما يدعو إلى اللهو واللذات، وعدم تضييع فرص اللعب، فإن الله غفور رحيم ـ على أسلوب أبي نواس والأعمى التطيلي[58] ـ.

يا صاح لا تبك عهدا للوصال مضى   عنا حميدا، وأوطارا وأوطانا
هون عليك فما الشكوى بنافعة   وكل صعب إذا هونته هانا

ثم يمدح مولاه...

فكيف نميز بين خطاب الشاعر وخطاب من كلفه بنظم القصيدة، هل هما صوتان في قصيدة واحدة، هل هما شاعران تباينت رؤيتاهما، صوت الخارج (الممدوح الذي كلفه بنظم القصيدة) وصوت الداخل (الشاعر).

خطاب صريح/وخطاب ضمني، هذه الثنائية تطرحها بإلحاح، جل النصوص الدينية لابن الخطيب كما يطرحها شعر التصوف.

5 ـ الحنين إلى الشباب :

الحنين إلى الشباب عند ابن الخطيب، كما عند ابن خفاجة، هو حنين إلى متع الحياة، بكل مظاهرها وكل مستلزمات الشباب، من لهو وغزل ومغامرة وقوة..

فإذا رحل الصبا، فقد رحل كل شيء، وكيف له بالهوى وقد وخط الشيب رأسه، وقام فوق منبر رأسه خطيبا، منذرا كما في القصيدة البائية :

رحل الصبا، فطرحت في أعقابه   ما كان من غزل ومن تشبيب[59]
أترى التغزل، بعد أن رحل الصبا   شأني الغداة أو النسيب نسيبي

(58) تتجلى هذه الرؤية خاصة عند الأعمى في قصيدة له ميمية يمدح فيها ابراهيم أبا إسحاق المرابطي، انظر الفصل الخاص به.
(59) الديوان، ق. 26.

أنى لمثلي بالهوى، من بعدما للوخط في الفودين أي دبيب
لبس البياض، وحل ذروة منبر مني ووالى الوعظ فعل خطيب

لقد كان يستره ظلام الشبيبة في الماضي، وأصبح يفضحه صباح المشيب في الحاضر.

إنه الزمن في تقلبه، وتعاوره، وتعاقبه، يبلي كل جديد، ويحول كل شيء إلى نقيضه، نفس الرؤية التي لمسناها عند كل من ابن دراج وابن خاتمة.

قد كان يسترني ظلام شبيبتي واليوم يفضحني صباح مشيبي
وإذا الجديدان استجدا أبليا من لبسة الأعمار كل قشيب

وما دام الزمن، في تقلب دائم، والليالي تلد كل عجيب وغريب من المفاجآت والغرائب، فإنه ينصح بالصبر على مضض، كما ينصح بالالتجاء إلى ممدوح، أو الاستعانة بذوي النفوذ، على مواجهة الزمان وتحولاته.

وفي نفس السياق هذه القصيدة الحنينية التي نظمها الشاعر، يتذكر عهد الشباب، ويحن إلى نضارة الحداثة ومكتب الطفولة، حيث كان يتلقى مبادىء العلم الأولى :

تذكرت عهدا للشباب الذي ولى فطاب له تسكاب دمعي وانهلا(60)
إذ العيش غض، والشبيبة روضة أزاهرها تجنى وأنوارها تجلى
عهود مني ألوى لجدتها المدى وقلص من إيناسها ذلك الظلا
وما كان إلا كالخيال النائم ألم، ويا سرعان ما قوض الرحلا

لقد تذكر الشاعر الماضي، ماضي الشباب الذي ولى، فتدفقت المشاعر، وتداعت الذكريات، في غنائية تامة.

تلك عهود الصبا، الحلوة اللذيذة، إذ العيش غض والشبيبة روضة، تلك عهود المنى، التي قلص ظلها الزمان فمضى ذلك الماضي كالحلم في سرعته.

هكذا مضى الشاعر يندب الماضي الذي تحول إلى رسوم وأطلال، خاصة ذلك المكتب الذي مر به فأشجاه أكثر، وهيج وجده للزمان الذي ولى :

---

(60) الديوان، ق. 351.

وبما شجاني، أن مررت بمكتب فهيج وجدي للزمان الذي ولى[61]

ومن أهم قصائده، في الحنين إلى الشباب، والتوجع لفقده، وما يتعلق بذلك، حسب تقديمه، قصيدته البائية الطويلة :

جهاد هوى لكن بغير ثواب وشكوى جوى، لكن بغير جواب[62]

فهو يجاهد هواه، ويصارع عواطفه، مظهرا ندمه على العمر الذي تولى، في «لعل» وفي «عسى»، ودهر تقضى في نوى وعتاب، إنه العمر الذي مضى في العبث واللاجدوى :

وعمر تولى في لعل وفي عسى ودهر تقضى في نوى وعتاب[63]

فهو عندما يرجع بذاكرته إلى الوراء، يتأمل العمر الذي مضى، الأربعين عاما التي خلفها وراءه، لا يجد بعدها من نصيب سوى الحسرة والندم.

وهو لا يروعه من عراك الدهر، سوى ظهور شعرات الشيب وقد لحن بمفرقه، منذرة بمرحلة أخرى مناقضة من العمر :

تأملتها خلفي، مراحل جبتها يناهز فيها الأربعين حسابي
وما حصلت نفسي عليها بطائل ولا ظفرت كفي ببعض طلاب
نصيبي منها حسرة كونها مضت بغير زكاة وهي مثل نصاب
وما راعني والدهر رب وقائع سجال على أبنائه وغلاب
سوى شعرات لحن من فوق مفرقي قذفن لشيطان الصبا بشهاب
أبحن ذماري وانتهبن شبيبتي أهن نصول أم نصول خضابي

إنها لغة المعاناة، شعرات الشيب، أبحن ذماره، وانتهبن شبيبته، كأنها إغارة المحارب، إن الدهر حرب، انتهاب، سرقة لعمر الشاعر وشبابه.

إن الزمن ينسخ الماضي والحاضر، الشيب ينسخ الشباب، النسخ ليس من سنة الكتاب فقط، بل هو سنة الحياة، النسخ هو الزمن في جدليته وتعاقبه، والعمر مراحل بعضها ينسخ بعضا.

---

(61) وهي قصيدة تذكرنا بقصيدة غلام البكري في نفس الموضوع. (انظر الفصل الرابع من هذا البحث)

(62) الديوان، ق. 81.

(63) فكرة ترددت عند ابن الصباغ أيضا.

نسخت بما قد خطه سنة الهوى وكم سنة منسوخة بكتاب
سلام على تلك المعاهد إنها مرابع ألافي وعهد صحابي

وهكذا تتكرر المصطلحات الزمانية كالنسخ والتحول والقبل والبعد... الإصباح، الحاضر...

ثم يختم القصيدة بنظراته الحكمية، ورؤيته للحياة والموت، والناس، والزمان، لينتهي إلى اليقين التالي :

تملات بالدنيا الدنية خبرة فأعظم ما بالناس أيسر ما بي
وأيقنت أن الله يمنع جاهدا ويرزق أقواما بغير حساب

كما يعلن أنه، لم يعد له من هم سوى زيارة الأماكن المقدسة، إنه هاجس الشاعر، وهدفه فيما تبقى له من العمر :

إعمال المطية إلى نبات النيل، وخوض عباب البحر وبلاد الرافدين، حتى تتراءى له بيض قباب بغداد وهي تضحك من سواد قبابه، إنها صورة ساخرة تجلي البعد النفسي لتجربة الشاعر، فالسواد رمز أعماقه المذنبة الكئيبة، والبياض (قباب بغداد) رمز الطهر الروحي المشرقي :

وهكذا نلاحظ، أن ابن الخطيب في حنينه إلى الشباب نادم على العمر الذي أمضاه في الترهات ــ حسب تعبيره ــ متحسر متطلع في رجاء إلى المستقبل، بخلاف ابن خفاجة فهو نادم على الحاضر، متشوق إلى الماضي، يتمنى عودته خائفا من المستقبل.

هذا التصور للزمن عند ابن الخطيب ــ تعكسه جل قصائده الحنينية ــ فالماضي ــ دائما ــ رمز الوزر والغواية، والحاضر رمز الندم والحسرة.

ومن القصائد التي يحن فيها إلى الربوع والديار ويسترجع جني الحياة، وطيب عهد الشباب، هذه القصيدة المدحية التي قدم لها، بمثل هذا الحنين :

حي ربوع الحي من نعمان جود الحيا، وسواجم الأجفان(64)
دار عهدت بها الشبيبة دوحة طيب الحياة بها جني دان
في فتية يتحاورون بدائعا كلقيط در، أو سقيط جمان

---

(64) الديوان، ق.311.

ذلك زمان الصداقة والوئام، قد أتى عليه التحول وتلك عيشة غاض الزمان بها، والدهر في تلون وتحول، لقد ذهب كل أولئك الأصحاب، والأهل والفتيان، وسروا وقد أقعى الظلام، وغممت السماء، وأصبح السهد والوجد حليف الشاعر بعدهم... :

غاض الزمان بها تنعم عيشة فأحالها والدهر ذو ألـــوان
وسروا وقد أقعى الظلام وغممت نهر الثريا، غابة السرطـــان
فالسهد بعدهم أليف محاجر والوجد إثرهم حليف جنان

إن الحنين في هذه القصيدة، كما في أخرى، مجرد رمز إلى العهد عهد الإخوان والآلاف، ومعاهد الأصدقاء والصحاب الذين ارتحلوا، وتركوا في قلبه غصة الفراق تلك العشيرة غاض بهم الزمان، والزمان في تحول دائم.

6 ـ الحنين الواقعي :

مقابل ذاك الحنين الرمزي الطاغي على شعر ابن الخطيب، هناك الحنين الواقعي ـ إن صح التعبير ـ إلى الزوجة والأهل والبلد (غرناطة).

ومما قاله في هذا الصدد، قصيدة له بجبل الفتح وقد طال مقامه به، فتشوق إلى أهله، وولده، كما تشوّق إلى غرناطة، مقره، ومقر الأهل، حيث أصبح بعيدا عن دار النعيم، يعاني بحرين : بحر العدا، وبحر الماء الأجاج :

تنائيت عن دار النعيم بشقوتي وأسكنني الرحمن شر بلاده[65]

* * *

أعانيهما بحرين : بحرا من العدا له ثبج من بيضه وصعاده
وبحرا من الماء الأجاج تروعنا روائع من أهواله في اشتداده
عسى الله يدني ساعة القرب واللقا ويجعل جهدي في سبيل جهاده

ثم في شوق ولهفة، يحن إلى غرناطة، إلى الزوجة إلى سدة الملك.

عشيات الوادي، ربع الحمراء بالمدينة آهلا متمنيا عودة العهد القديم، كما كان في غرناطة مجتمع الشمل بأهله وولده...

(65) الديوان، ق. 164.

ترى هل يعود الشمل كيف عهدته ويبلغ قلبي ما اشتهى وينالـه
سقى الله من غرناطة متبوئا غماما يروي ساحتيها سجالـه
وربعا بحمراء المدينة آهـلا أنيطت علـى بدر السماء حجالـه
وغاباً، به للملك أشبال ضيغم يروع الأعادي باسه وسباله

هكذا ينحو الشاعر من الجزئي إلى الكلي، من هذا الحنين الواقعي الخاص، يتدرج إلى قمة الحنين المطلق والشامل، كما تعكسه قصائده الدينية وأشواقه المطلقة إلى الأطلال، والأماكن التاريخية.

وهكذا يسمو ابن الخطيب، كالشعراء الصوفية من عالم الواقع إلى عالم الامكان، حيث تتكسر الحدود وتنتفي الأضداد(66).

---

(66) خاصة في النصوص الدينية والأسطورية. انظر **مجهول البيان**، ص. 133.

خاتمة

وهكذا، خلصنا من هذا البحث إلى أن موضوع الغربة والحنين يعد أكثر المواضيع التي نظم فيها الأندلسيون، لا من حيث الكم ولا من حيث الصدق، كما أنه يمثل مراحل الإنسان الأندلسي من العهود الأولى إلى النهاية سواء في جانبه الإنساني أو الديني.

ـ فإذا كان الحنين، كموضوع وتجربة ضاربا بجذوره في أعماق الكائن الإنساني، فإنه على مستوى التعبير ضارب بجذوره في الشعر الأندلسي، إننا لا نجد في الأدب العربي على مستوى التعبير، باستثناء الأطلال الجاهلية قدر ما نجده لدى الأندلسيين، فهو مرتبط بوجود الأندلسي فوق أرضه، مثلما كان العربي مع أطلاله في العصر الجاهلي، يرتبط بها ارتباطا وجوديا.

ـ وخلصنا كذلك إلى أنه شعر ذو خصائص أسلوبية متميزة، وتجارب متنوعة، فرغم أن التعبير في هذه القصائد الحنينية ليس دائما غنيا أو عميقا، إلا أنه يكتسب الكثير من العمق والإيحاء من التجربة الإنسانية، مما يشترك فيه الناس جميعا كما قال حازم، فأحيانا يرد الأسلوب بسيطا مباشرا، خاليا من ضروب الصنعة والتصوير، ومع ذلك يعلق بالنفس، مع أن النقاد وأصحاب المختارات الشعرية الأندلسين، ركزوا اهتمامهم على النصوص التي تتوفر فيها الصنعة والزخارف البلاغية.

وهكذا يمكننا إجمال أهم خلاصات البحث في النقط التالية :

1 ـ أن الحنين في هذه القصائد يتوجه إلى رمزين :

* الحنين إلى الأندلس في المراحل الأولى خصوصا.
* الحنين إلى المشرق (على المستوى الديني).

2 ـ أن رمزية الماضي، تختلف من شاعر لآخر، فالماضي في الحنين على المستوى المكاني الوجودي هو رمز النعيم والجنة التي ولت.

أما على المستوى الديني، فالماضي هو الوزر والغواية.

3 ــ أن رؤية الشعراء الأندلسيين بصفة عامة، كانت رؤية انبهارية بالطبيعة ــ ربيعية إن صح التعبير ــ فعلى شعر الأزهار والرياض أداروا معظم مؤلفاتهم الأدبية، متجادلين في ذلك طويلا، بين مفضل لهذه الوردة وتلك، وعندما غاب هذا الربيع في القرون الأخيرة ــ من وجودهم بالأندلس ــ حنوا إلى نجد وعراره وتشوقوا تشوقا جارفا إلى المعاهد المقدسة، وتمثلوا الأندلس بالجنة الضائعة التي أخرجوا منها، كما أخرج آدم.

4 ــ كما استخلصنا كذلك أن هناك إحساسا قويا بالزمن لدى هؤلاء الشعراء، والرؤية إليه، باعتباره قوة تقبر كل التجارب والآمال البشرية، فالتحول والصيرورة والحتمية القدرية، تقرب الإنسان من نهايته، وتضعه في صميم الإحساس بالمفارقة الوجودية للإنسان والحياة.

فالحنين يرتبط بالزمن ارتباطا قويا، ومن ثم كان تركيزنا عليه واضحا، من حيث :

ــ أن هذه القصائد لا تصف الزمن في ثباته بل في تحوله وصيرورته، حيث يتم استحضار الماضي ومعايشته من جديد شعرا، فيتداخل المتخيل بالواقعي، انطلاقا من مفهوم حازم ومفهوم هايدجر الذي يعني : الماضي هو الاستذكار، ومن ثم كان ارتباط القصيدة الحنينية بالزمن الماضي هو المهيمن على قصائد الحنين الإنساني، بخلاف قصائد الحنين الديني حيث يتم الدمج بين الزمنين الماضي والمستقبل.

ــ هناك ــ أيضا ــ تقاطع بين الزمن الشعري والزمن الخارجي الواقعي، فأحيانا، يستعمل الشاعر صيغا وأفعالا للماضي للدلالة على الحضور، أو الاستقبال، وأحيانا يستعمل أفعال (المضارع) الحضور للدلالة على الزمن الماضي وذلك بغية إحياء هذا الماضي ودمجه بالحاضر...

ــ أن تواتر بعض الصيغ والروابط وأسماء الإشارة إلى الزمان والمكان، لها دلالة رموزية عالية في بعض القصائد (ابن خفاجة، الرصافي البلنسي، ابن عميرة، ابن الابار). فهي تعني شدة التوتر بين الخيالي والواقعي، بين العلامة اللغوية والرمز النفسي، فتردد صيغ كالآن وهنا وها أنا... وضمير الغياب والتركيز على أسماء بعض الأماكن ليس مجرد علامة عادية بين الدال والمدلول بالمفهوم اللغوي، بل هو دليل وعلامة رمزية أبعد من ذلك...

5 ــ إن هذا الشعر شعر الغربة والحنين ــ حسب فهمنا ــ مشحون بأكبر قدر من الطاقة الشعرية، فهو ليس مثل القصيدة الرسمية التي يطغى عليها الجانب الخبري لاعتماده على عناصر أسلوبية ذات وهج شعري خاص وارتكازه على عناصر لغوية مرددة، كالأساليب الإنشائية المتنوعة، فهي تدخل في صميم الغنائية.

ــ وهي أساليب تظهر مقدار التوتر الذي يعانيه الشاعر فهو تارة يستفهم، وتارة يندب، وتارة ينادي، ويكرر النداء والاستفهام والتمني... الخ، إنه شاعر مستطار دائما كما قال عبده بدوي[1].

ــ تراوح هذه الأساليب في القصيدة يكسر من رتابتها ويثير الانفعال، ويدفع إلى الغرابة، فالإنشاء من صميم الغنائية، وليس هناك ــ في فهمنا ــ قصيدة أكثر غنائية من قصيدة الغربة والحنين.

ــ فإذا كان كل كلام العرب ــ حسب السكاكي[2] ــ خبر وطلب فإن موضوعنا أدخل في هذا القسم الطلبي من بقية الأغراض.

6 ــ وإذا كان ياكبسون يرى أن الوظيفة الشعرية، لا تتحقق إلا بمقدار تزاوج المحور السياقي بالمحور الاستبدالي فإن قصيدة الغربة والحنين أكثر القصائد تحقيقا لهذه الوظيفة وتوفرا على هذا الشرط، فبينما الشاعر يخبر ويصف معاناته وأشواقه، تراه ينتقل إلى التفجع والنداء والاستغاثة وأسلوب التمني، والترجي والإنكار، وكلها أساليب خرجت عن وظيفتها اللغوية الإبلاغية العادية إلى المعنى الذي يعمق تجربة الحنين، إلى ارتباطها بالمعنى النفسي.

7 ــ أن هذه القصائد تتحكم فيها بنية صراعية كبرى هي الواقع/البديل. سواء على مستوى الحنين الدنيوي أو الديني.

ــ هذه البنية الصراعية العامة، تتفرع إلى عدة تعارضات وتقابلات تتجلى في المستوى الدلالي والتعبيري معا.

فهناك دائما تعارضات بين :

* بنية الطرب/بنية الحرب.
* الشاعر/الممدوح.

(1) الغربة المكانية في الشعر العربي.

(2) مفتاح العلوم.

* الشاعر/الرسول.
* الشرق/الغرب.
* الشباب/الشيخوخة... الخ.

ـ من هذه التعارضات يتم توالد الدلالة في قصيدة الغربة والحنين، فكلها ثنائيات تتنامى وتوظف من أجل إبراز تلك البنية الكبرى، بنية التوتر بين الإنسان/ الزمن، الواقع/المحتمل، الحاضر/الغائب.

8 ـ كما تعمل كل هذه التعارضات على توليد الغرابة والمفارقة، وهي أهم مظهر من مظاهر قصيدة الغربة وهي ـ غالبا ـ ما تنتج من الجمع بين الضدين والتقابل بين النقيضين، سواء بالاستعارة أو بالمقابلة العادية، هذه الغرابة هي سر الجمالية الشعرية في هذه القصائد، كما نرى مع حازم القرطاجني، وعلى محورها تدور كل الأشكال الأسلوبية والصيغ الفنية.

ومن ثم كانت إحدى المكونات الهامة للإقناع والتأثير في المتلقي، كما رأينا في الفصل الخاص بالمعتمد بن عباد، وابن عميرة، وابن الابار، دون الاهتمام كثيرا بالصنعة البلاغية.

9 ـ أما الصورة فهي بدورها قائمة على المفارقة والتوتر وهي نوعان :

ا) الصورة التزيينية الشكلية كما في الروضيات والنوريات، حيث يطغى البعد البصري في تشكيلها، ومن خلالها درسنا حمولتها المعرفية والحضارية، ولكننا لم نهتم بها إلا بالقدر الذي نلج به إلى النوع الثاني وهي :

ب) الصورة المشكلة والقائمة على أبعاد نفسية، وتجارب عميقة وربطناها بتجارب الشعراء وما تدل عليه من رموز ورؤى.

ـ كما لاحظنا أن نوعية الصورة تختلف من شاعر لآخر، فهي عنيفة كما عند ابن خفاجة، متحركة عند ابن دراج تواكب حركة الرحلة، وهي صورة تحمل المفارقة عند ابن عميرة وابن الابار وغيرهما.

ـ وإذا كانت الصورة تلعب دورا هاما في مقاربة حقيقتين متباعدتين عن طريق المشابهة، لتوليد هذه المفارقة وإثارة الدهشة، فإن التقابل والتعارض ـ في فهمنا ـ يؤدي نفس الوظيفة، فعندما يسترجع الماضي ـ شعرا ـ بواسطة التشبيه كأني لم أفعل كذا، ولم أفعل كذا، ولم أفعل كذا... الخ.

فإن الدهشة تتولد من هذه المماثلة بين الأضداد كأن الفعل يشبه اللافعل، وكذلك الأمر في المقابلة بين الفعل الماضي «كان» و«أصبح» في الحاضر، فهي تولد نفس الإحساس.

10 ـ غالبا ما يقع التركيز في هذه القصائد على ضمير «الأنا» وهو إبراز لخصوصية التجربة والذاتية الغنائية الفياضة، ويبرز بالتالي تيمة الغربة، فالشاعر متوحد في غربته، مفرد في تجربته، هناك افتقاد للأليف أو للجماعة، ومن أجل تحقيق التواصل في المتخيل يعمد إلى خلق الواسطة بين الذات والموضوع، خلق الرفيق المشارك في الهموم والأحزان.

11 ـ وكان أهم ما ارتكز عليه عملنا هو استخلاص :

1 ـ نسق القصيدة الحنينية.

2 ـ استخلاص رؤيتها العامة وربطها بالعصر الذي تنتمي إليه.

3 ـ استخلاص خصائصها الأسلوبية ومميزاتها الشعرية.

فالنسق العادي يتحدد كالتالي :

1 ـ شكوى الغربة وحكاية اللواعج.

2 ـ الواسطة بين الماضي والحاضر.

3 ـ استرجاع الماضي واستحضار صورة من العيش الغابر.

4 ـ خلق الواسطة بين الذات والموضوع.

5 ـ الحنين إلى ذلك الماضي على مستوى الزمان والمكان.

6 ـ تفجع وتحسر ممتزج بالرجاء أحيانا وباليأس أحيانا.

لكننا لاحظنا أن هذا النسق يتغير ولا يثبت دائما فإذا كانت نظرية الفرض الاستكشافي تقول إنه يكفي القائل أن يقول إن فلانا يمدح حتى يتبادر إلى الذهن أنه سيقول كذا وكذا وكذا، بناء على المواضعات الاجتماعية والقواعد البروتوكولية فإننا نلاحظ أن قصيدة الغربة والحنين لا تخضع لذلك النظام[3].

فالشاعر يكسر القاعدة، يحل سياقا محل سياق آخر، بغية السخرية أو إثارة الدهشة، وإظهار الغرابة والمفارقة، حيث يخيب توقع المتلقي.

(3) انظر مفتاح في مجهول البيان وتحليل الخطاب، أي أن هناك قاموسا لغويا خاصا بالمدح وآخر خاصا بالغزل والوصف وهكذا وأن هناك نسقا معينا لكل قصيدة ونظاما...

فابن دراج يقحم خطاب الشكوى والغربة والحنين داخل خطاب المدح.

والأعمى التطيلي يقحم خطاب اللهو والمجون داخل خطاب المدح.

وابن الخطيب يقحم خطاب الزهد والتنفير من الدنيا داخل خطاب التهنئة وفي مقام الإقبال على الدنيا وعند شعراء الحنين الديني، يتم المزج بين أنواع من الخطابات والأغراض المتباينة، الغزل بالزهد، بالحنين إلى الديار المقدسة وهذا ما دعوناه بالاغتراب الشعري أو ثنائية الحقيقية والمجاز...

ـ إلا أن تكسير النموذج المألوف، هو إحداث انقطاع في صميم الانسجام، فهذا التمازج بين الخطابات، وإحلال سياق محل سياق، وإدراج غرض في آخر مناقض، يشكل إحدى المكونات الهامة في تشكيل هذه القصائد، حين يعمد الشاعر إلى إدراج الواقع النفسي والاجتماعي وإقحامه في القصيدة الرسمية (المدح خصوصا) سواء كان بشريا أم دينيا.

وهذا ما دعوناه بتكسير السياق، وتحطيم النموذج وغايته لدى الشاعر، تحقيق وظيفة إقناعية وتنمية الدلالة، وبعث الغرابة، التي هي غاية الشعر الجيد.

12 ـ كما كان أهم ما توصلنا إلى استخلاصه، أن الانزياح ليس هو القاعدة الأساسية التي يقوم عليها الشعر دائما كما عند كوهن وغيره ممن يتبنى هذا التصور[4]، بل لاحظنا أن هناك عناصر أسلوبية أخرى تقوم مقامه في تحقيق هذه الوظيفة الشعرية، وهي المقابلات والمطابقات والتوازيات والتكرار والتمييز وغيرها، والتوالي لصيغ ووحدات لغوية فيحدث التناسب بين المعنى والمبنى كما عند حازم...

وهناك ما يمكن أن نسميه بالانزياح للأساليب الطلبية كالنداء، والاستفهام والتمني...

وهنا نرى ـ يقول صلاح فضل[5] ـ «نقطة التماس الحقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية، بحيث تصبح إنجازات التحليل الأسلوبي، التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحددة لمظاهره الجمالية، في صميم الشعرية».

---

(4) لقد استدرك كوهن هذا من بعد فقال إن القصيدة خطأ (أي انزياح) ولكن ليس كل خطإ أسلوبيا، ص. 193 من كتابه بنية اللغة الشعرية.

(5) ملامح أسلوبية في شعرية الحداثة، ص. 5.

والمقابلة، بالخصوص، تبرز كمكون هام في نمو دلالة هذه القصائد وفي تشكيل شعريتها.

وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الانزياح كما عند كوهن ليس هو الشرط الأساسي في تحقيق الفاعلية الشعرية، بل إن ياكبسون كناقد معاصر، بين أن عنصر المجاز الذي يقال إنه عنصر لا غنى عنه في الشعر، يمكن التخلي عنه أحيانا أو الاستعاضة عنه بالمجاز المرسل أو الأصداء النحوية والمقابلات، وقد مثل ياكبسون بقصيدة «كنت قد أحببت» باعتبارها قصيدة تخلو من الصور الشعرية، ولا أحد ينكر قيمتها الأستطيقية، وهذا النوع من الشعر هو ما يدعوه رينيه ويلك بشعر التصريح[6].

وفي رأينا أن خدمة التراث تكون بإبراز مثل هذه الجوانب الإنسانية الشاملة فيه، المواكبة لكل العصور وألا نقف به عند حدود الشعر الرسمي، وما دونه المؤرخون الأدباء أو ما اهتموا به فقط في ذلك الاتجاه.

---

(6) رينيه ويلك مفاهيم نقدية، ص. 443.

فهـارس

I ـ قائمة المراجع والمصادر باللغة العربية

ا ـ المصادر

ـ الإحاطة في أخبار غرناطة :
ابن الخطيب، تحقيق عبد الله عنان، ط 2، القاهرة 1973.

ـ أخبار وتراجم أندلسية :
مستخرجة من معجم أبي الطاهر السلفي، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1963.

ـ اختصار القدح المعلى :
لابن سعيد، تحقيق ابراهيم الابياري، القاهرة 1959.

ـ أزهار الرياض في أخبار عياض :
للمقري، تحقيق محمد بنتاويت وسعيد أعراب، الرباط 1978.

ـ أسرار البلاغة :
عبد القاهر الجرجاني، تصحيح رشيد رضا، ط. 4، مصر 1947.

ـ البديع في وصف الربيع :
أبو الوليد الحميري، نشر وتصحيح هنري بريس، المطبعة الاقتصادية، الرباط 1940.

ـ بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس :
أحمد بن عميرة الضبي، دار الكاتب العربي 1967.

ـ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب :
ابن عذاري المراكشي، تحقيق ج. س. كولان وليفي برفنصال، دار الثقافة بيروت، لبنان، ج. 4، بتحقيق إحسان عباس 1964.

ـ تاريخ المن بالأمامة :
عبد الملك بن صاحب الصلاة، تحقيق عبد الهادي التازي، دار الأندلس، بيروت، ط. 1، السفر الثاني 1964.

ـ ترجمان الأشواق :
محيي الدين بن عربي، دار صادر، بيروت 1966.

ـ التعريفات :
الشريف علي بن محمد الجرجاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

ـ تكملة الصلة :
لابن الأبار، نشر السيد عزت الحسيني، القاهرة 1955.

ـ التوابع والزوابع :
ابن شهيد، تصحيح وتحقيق بطرس البستاني، دار صادر، بيروت 1967.

ـ جذوة المقتبس :
للحميدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة 1966.

ـ الحلة السيراء :
لابن الأبار، تحقيق حسين مؤنس، القاهرة، الشركة العربية للطباعة والنشر، 1963.

ـ الحلل الموشية :
منسوب لابن الخطيب، نشر السيد بشير القورمي، تونس سنة 1329 هـ.

ـ الحماسة :
لأبي عبادة البحتري، عناية وضبط الأب لويس شيخو، ط. 2، دار الكتاب العربي، بيروت 1967.

ـ خريدة القصر وجريدة العصر :
للعماد الأصفهاني، قسم شعراء المغرب والأندلس، 3/2/1، تحقيق آذرتاش

آدرنوش، تنقيح وزيادة محمد المرزوقي وآخرون... الدار التونسية للنشر، 1972.

ـ **درر السمط :**
لابن الأبار، تحقيق عبد السلام الهراس وسعيد أعراب، تطوان، مطبعة كريماديس، 1972.

ـ **دلائل الإعجاز :**
عبد القاهر الجرجاني، ط. 4، دار المنار، 1367 هـ.

ـ **ديوان الأعمى التطيلي :**
تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.

ـ **ديوان امرىء القيس :**
تحقيق حسن السندوبي، ط.5، مطبعة الاستقامة، القاهرة.

ـ **ديوان ابن الأبار :**
قراءة وتعليق عبد السلام الهراس، الدار التونسية للنشر، 1985.

ـ **ديوان ابن حمديس :**
تحقيق إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1960.

ـ **ديوان ابن خاتمة :**
تحقيق رضوان الداية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1972.

ـ **ديوان ابن الخطيب :**
تحقيق محمد مفتاح، ط. 1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1989.

ـ **ديوان ابن خفاجة :**
تحقيق سيد غازي، ط. 2، منشأة المعارف، الاسكندرية 1979.

ـ **ديوان ابن دراج القسطلي :**
تحقيق محمود مكي، ط. 2، بيروت، لبنان، 1389هـ.

ـ **ديوان ابن الزقاق :**
تحقيق عفيفة الديراني، دار الثقافة،بيروت، لبنان.

ـ **ديوان ابن زيدون :**
الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت.

ـ **ديوان ابن شهيد :**

تحقيق يعقوب زكي، راجعه محمود مكي، القاهرة.

ـ **ديوان ابن الصباغ :**

تحقيق نور الهدى الكتاني، رسالة دبلوم السلك الثالث، مرقونة بخزانة كلية آداب الرباط، رقم 811،5 كتا.

ـ **ديوان ابن فركون :**

تحقيق محمد بنشريفة، ط. 1، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، 1987.

ـ **ديوان جميل بن معمر :**

تحقيق حسين نصار.

ـ **ديوان حازم القرطاجني :**

تحقيق عثمان الكعاك، دار الثقافة، بيروت 1964.

ـ **ديوان الرصافي البلنسي :**

تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1960.

ـ **ديوان طرفة بن العبد :**

تحقيق وتحليل علي الجندي، طبع بمصر، القاهرة 1958.

ـ **ديوان المتنبي :**

تحقيق عبد الرحمن البرقوقي، ط. 2، القاهرة 1938.

ـ **ديوان المعتمد بن عباد :**

تحقيق رضا الحبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، 1975.

ـ **ديوان يوسف الثالث :**

تحقيق عبد الله كنون، تطوان، معهد مولاي الحسن 1958.

ـ **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة :**

لابن بسام، تحقيق إحسان عباس، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1975.

ـ **الذيل والتكملة :**

ابن عبد الملك المراكشي، تحقيق محمد بنشريفة، السفر الأول، ق. 1، دار الثقافة بيروت، لبنان.

ـ رايات المبرزين :

لابن سعيد، برشلونة، سيكس برنال، 1978.

ـ رسائل الجاحظ :

شرح وتقديم عبد أ. مهنا، ط. 1، دار الحداثة، عويدات، لبنان 1988.

ـ رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصورة :

للشريف السبتي الغرناطي، تحقيق الحجوي، رسالة دبلوم للسلك الثالث، مرقونة بكلية آداب الرباط، رقم 811،5 حجو.

ـ زاد المسافر :

لصفوان بن إدريس، إعداد وتعليق عبد القادر محداد، دار الرائد العربي، بيروت 1970.

ـ الشعر والشعراء :

لأبي محمد بن مسلم بن قتيبة، طبعة محققة ومفهرسة، ج. 1، دار الثقافة بيروت.

ـ شرح المعلقات السبع :

للزوزني، ط. 2، مكتبة المعارف، بيروت، 1975.

ـ صحيح مسلم :

جزآن، طبعة بولاق، 1290 هـ.

ـ العمدة في محاسن الشعر :

ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، جزآن، ط، 3، مصر، يونيو 1963.

ـ عيار الشعر :

لابن طباطبا العلوي، تحقيق عباس الساتر، ط. 1، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.

ـ الفتوحات المكية :

لمحيي الدين بن العربي، دار صادر، بيروت.

ـ قلائد العقيان :

للفتح بن خاقان، ط. 1، مطبعة التقدم العلمية، مصر 1320 هـ.

ـ كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس :
أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، لبنان.
ـ الكتيبة الكامنة في أخبار شعراء المائة الثامنة :
لابن الخطيب، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1963.
ـ لسان العرب :
لابن منظور، إعداد وتحقيق يوسف الخياط، بيروت.
ـ المثل السائر :
لابن الأثير، القاهرة، المكتبة التجارية، 1935.
ـ مختصر المفتاح :
لسعد الدين التفتازاني، مطبعة علي صبيح، ميدان الأزهر، مصر 1357هـ.
ـ المرقبة العليا أو تاريخ قضاة الأندلس :
النباهي، نشر ليقي بروفنصال، 1948.
ـ المرقصات والمطربات :
لابن سعيد، طبع بمصر، القاهرة، دار المعارف، 1986 هـ.
ـ المطرب من أشعار أهل الأندلس والمغرب :
لابن دحية الكلبي، تحقيق ابراهيم الابياري وآخرون، دار العلم للجميع، بيروت 1955.
ـ المعجب في تلخيص أخبار المغرب :
عبد الواحد المراكشي، ضبط وتصحيح محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، ط. 7، دار الكتاب، الدار البيضاء 1978.
ـ معجم الصدفي :
لابن الأبار، مطبعة روخوس 1885.
ـ المُغرب في حلى المغرب :
لابن سعيد، تحقيق شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، طبعة ثانية منقحة، القاهرة 1964.

- **المغني اللبيب :**
لابن هشام المصري، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة المدني، القاهرة.
- **مفتاح العلوم :**
للسكاكي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- **المفضليات :**
(ب.م.)، (ب.ن.)، 1308هـ.
- **المنازل والديار :**
أسامة بن منقذ، تحقيق مصطفى حجازي، لجنة إحياء التراث، القاهرة 1968.
- **منهاج البلغاء وسراج الأدباء :**
حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط. 2، دار الغرب الاسلامي، بيروت 1981.
- **مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح :**
الولالي أبو يعقوب المغربي، طبع بمصر 1927.
- **نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان :**
لابن الأحمر، دراسة وتحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة بيروت، لبنان 1967.
- **نضرة الإغريض في نصرة القريض :**
أبو علي بن أبي عبد الله جعفر العلوي، إستانبول 1968.
- **نفح الطيب :**
تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1968.
- **نقد الشعر :**
قدامة بن جعفر، تحقيق عبد المنعم خفاجي.
- **الوافي في نظم القوافي :**
لأبي الطيب صالح بن شريف الرندي، تحقيق الأستاذ محمد الخمار الكنوني، رسالة مرقونة بكلية آداب الرباط رقم 811،5 كنو.

ـ **يتيمة الدهر :**
أبو منصور الثعالبي، القاهرة، مطبعة الصاوي، 1934.

ب ـ المـراجـع

ـ **أبو المطرف بن عميرة المخزومي : حياته وآثاره :**
محمد بنشريفة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، مطبعة الرسالة 1966.

ـ **الأدب والغرابة :**
عبد الفتاح كليطو، بيروت، دار الطليعة، 1982.

ـ **الأعلام :**
للزركلـي، ط. 3، بيروت، لبنان، 1969.

ـ **إشبيلية في القرن الخامس :**
صلاح خالص، دار الثقافة، بيروت، لبنان 1965.

ـ **إنتاج الدلالة الأدبية :**
صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، ط. 1، القاهرة 1987.

ـ **البسطي آخر شعراء الأندلس :**
محمد بنشريفة، دار الغرب الإسلامي، ط. 1، بيروت 1985.

ـ **البلاغة الواضحة :**
علي الجارم، القاهرة، دار المعارف، 1961.

ـ **بناء القصيدة العربية :**
يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1979.

ـ **بنية اللغة الشعرية :**
جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط. 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1986.

ـ **تاريخ الأدب الأندلسي** (عصر سيادة قرطبة)
إحسان عباس، ط. 2، دار الثقافة، بيروت 1966.

ـ **تاريخ الأدب الأندلسي :** (عصر الطوائف والمرابطين)
إحسان عباس، ط. 2، دار الثقافة، بيروت 1966.

ـ **تاريخ اسبانيا الإسلامية :**
ليقي بروقنصال، بيروت، دار المكشوف، 1956.

ـ **تاريخ الفكر الأندلسي :**
غونثالث بالنثيكا، ترجمة حسين مؤنس، القاهرة 1955.

ـ **تحليل الخطاب الشعري :**
محمد مفتاح، ط. 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1985.

ـ **حدس اللحظة :**
غاستون باشلار، تعريب رضا عزوز وعبد العزيز زمزم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

ـ **دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي :**
أحمد المتوكل، الدار البيضاء، دار الثقافة، 1986.

ـ **الرمزية في الأدب العربي :**
درويش الجندي، مطبعة نهضة مصر، القاهرة 1958.

ـ **الشعر الأندلسي :**
غارسيا غومس، ترجمة حسين مؤنس، ط. 2، القاهرة 1956.

ـ **الشعر الأندلسي في عصر الموحدين :**
فوزي عيسى، ط. 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر 1979.

ـ **الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين :**
مجيد السعيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بالعراق، طبع بالكويت 1980.

ـ **الشعر الأندلسي والأخلاق :**
إحسان عباس وداد القاضي ألبير مطلق، تونس 1976.

ـ الشعرية :
تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط. 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1987.

ـ ظهر الإسلام :
لأحمد أمين، القاهرة، النهضة المصرية، 1955.

ـ العرب في صقلية :
القاهرة، دار المعارف، 1959.

ـ عصر المرابطين والموحدين بالأندلس :
عبد الله عنان،ط. 1، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1964.

ـ في مناهج الدراسة الأدبية :
حسين الواد، ط. 4، نشر عيون المقالات، الدار البيضاء 1988.

ـ في سيمياء الشعر القديم :
محمد مفتاح، ط. 1، دار الثقافة، الدار البيضاء 1982.

ـ قضية الشعر الجديد :
محمد النويهي، ط. 2، دار الفكر 1971.

ـ قيام دولة المرابطين :
حسن محمود، القاهرة 1957.

ـ اللسانيات واللغة العربية :
عبد القادر الفاسي الفهري، البيضاء، دار توبقال، 1985.

ـ لسان الدين بن الخطيب :
عبد الله عنان، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1968.

ـ الماركسية والنقد الأدبي :
تيري إيجلتون، ترجمة جابر عصفور، ط. 2، منشورات عيون، الدار البيضاء 1986.

ـ مجهول البيان :
محمد مفتاح، ط. 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1990.

- **مفاهيم نقدية :**
تأليف رينيه ويلك، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1987.
- **مفهوم الشعر** : دراسة في التراث النقدي
جابر عصفور، ط. 3، بيروت 1983.
- **ملامح أسلوبية من شعرية الحداثة :**
صلاح فضل، مهرجان الربد العاشر الشعري، دار الحرية، بغداد 1989.
- **مناهج بلاغية :**
أحمد مطلوب، الكويت، وكالة المطبوعات، 1973.
- **نهاية الأندلس :**
عبد الله عنان، ط. 3، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1966.
- **هايدجر ضد هيجل :**
عبد السلام بنعبد العالي، ط. 1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1985.

ج ـ الرسائل والأطروحات الجامعية :

- **التيار الصوفي في الأندلس والمغرب أثناء القرن الثامن الهجري :**
رسالة محمد مفتاح للدكتوراه، مرقونة بكلية الآداب بالرباط تحت رقم 218،9 مفت.
- **ديوان ابن الصباغ :**
تحقيق نور الهدى الكتاني، رسالة دبلوم السلك الثالث، مرقونة بكلية آداب الرباط، رقم 811،5 كتا.
- **رفع الحجب المستورة عن محاسن المقصودة :**
للشريف السبتي الغرناطي، تحقيق الحجوي، رسالة دبلوم السلك الثالث، رقم 811،5 حجو، كلية آداب الرباط.

- **النكبة والبكاء في الأدب الأندلسي :**
أحمد الطريسي، رسالة دبلوم السلك الثالث، مقدمة بكلية الآداب بفاس سنة 1975.
- **الوافي في نظم القوافي :**
رسالة محمد الكنوني مرقونة بكلية آداب الرباط، 5،811. كنو.

د - المجلات :

- **مجلة البحث العلمي :**
بنو عشرة، محمد بنشريفة، ع. 10/س 4/ يناير - أبريل 1967.
- **مجلة دراسات أندلسية :**
عدد خاص عن ابن الأبار، 1988.
- **مجلة العرب والفكر العالمي :**
عدد خاص بتأويل وعلم رموز، العدد 3، صيف 1988.
- **مجلة فصول :**
عدد 1/ م4/س. 1983، القاهرة.
- **مجلة عالم الفكر :**
م. 8/ع. 2/يوليوز - غشت - شتنبر، 1977.
- **مجلة عالم الفكر :**
عدد خاص بالاغتراب، م 10/ع الأول/1979.
- **مجلة كلية الآداب بتطوان :**
عدد 2 خاص بابن الخطيب، 1987.
- **مجلة المورد :**
م. 16/ع. 1987/1.
- **صحيفة المعهد المصري بمدريد.**

II ـ قائمة المراجع والمصادر باللغة الأجنبية

BACHLARD, G. — **La poétique de la rêverie**, P.U.F., Paris 1974.
— **Le droit de rêver**, P.U.F., Paris 1978.

ELIADE, M. — **Images et symboles**, Gallimard, Paris 1952.

JAKOBSON. — **Questions de poétique**, ...

JANKELEVITCH, F. — **L'irréversible et la nostalgie**, Col. dirigée par BONDEL, F. Flammarion, Paris 1974.

MOISAN, C. — **Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?** PUF, Paris 1987.

MOLINO, J. — «L'ontologie naturelle et la poésie», **Littérature**, N° 72, Décembre 1988.

MOLINO, J. et TAMINE. — «La métaphore», in **Langages**, N° 64, Juin 1979, Presses universitaires de Lyon.

RICHARD, P. — **Poésie et profondeur**, Seuil, Paris 1955.

ROY, J.P. — **Bachlard ou le concept contre l'image**, Les presses de l'Université de Montréal, 1977.

TODOROV. — «Description de signe», in **Communication**, Seuil, 2° trimestre, Paris 1964.

فهرست الموضُوعات

الفصل الرابع
فجيعة التحول

الفصل الخامس
إشكالية الزمن في شعر ابن خفاجة
الشباب/الشيخوخة

الفصل السادس
رحلة باتجاه الشرق

الفصل السابع

بحث عن البديل

الفصل الثامن

الحنين الديني ــ رحلة الخلاص


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



إن «شعر الغربة والحنين في الأندلس»، للأستاذة فاطمة طحطح، لَكِتابٌ جرت فيه صاحبته مجرى غير معتاد. ذلك أنها تناولت فيه هذا الشعر بالدَّرس والتحليل عبر حقبه المختلفة بمنظور يجمع ما بين «الغرضيَّة بمفهومها القديم وبين «الموضوعة» بمعناها الحديث. فكان أن خرجت بهذه الازدواجية المنهجية بما يرضي القديم والحديث معاً.

لعل الحنين فُيُوضٌ في الوجدان الذاتي يقارن ما سلف بما يحدث، فيتبرَّم من راهنية الراهن مفضّلا عليها ماضوية الماضي. على حين أن الغربة إحساس بعدم الانسجام مع الأنا الفردي والأنا الجمعي كليهما؛ وإلّا لو كان عدم الانسجام هذا منصرفاً إلى الآخر باعتباره كياناً فلسفياً، لكان ذلك اغتراباً...

د. محمد السرغيني

